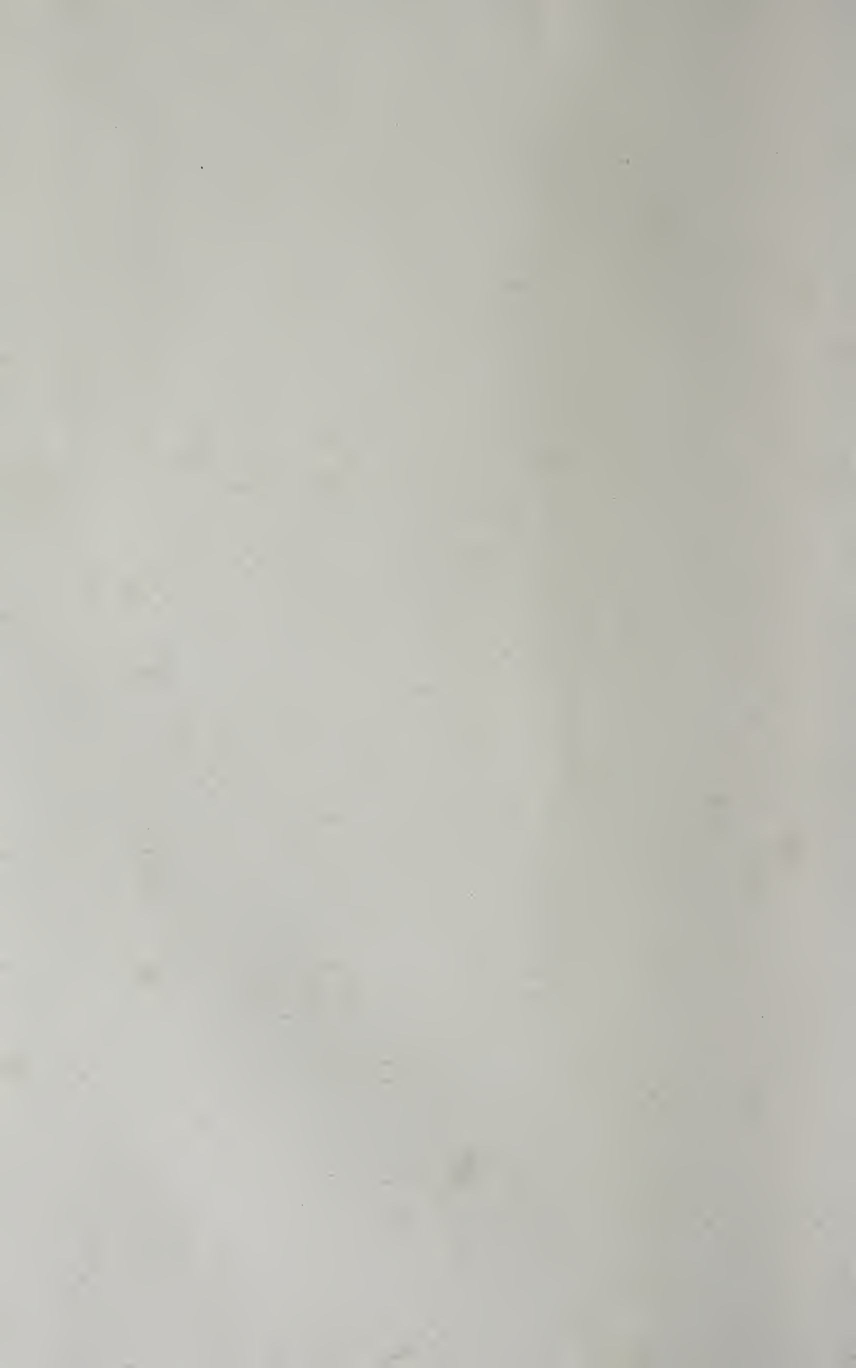








FÜHRER DURCH DIE KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN
HERAUSGEGEBEN VON DER GENERALVERWALTUNG

DAS KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

VIERTE AUFLAGE



PREIS 50 PF.

BERLIN 1909 VERLAG GEORG REIMER

Das Kaiser-Friedrich-Museum ist geöffnet:

Wochentags außer Montags von 10 Uhr ab
Sonntags ,, 12 ,, ,,
im April bis September bis 6 Uhr
,, Oktober und März ,, 5 ,,
,, November und Februar ,, 4 ,,
,, Dezember und Januar ,, 3 ,,

Dienstags und Mittwochs wird ein Eintrittsgeld von 50 Pf. erhoben, an den übrigen Tagen ist der Besuch unentgeltlich.

Montags, sowie am Neujahrstag, am Karfreitag, am Himmelfahrtstag, am Bußtag und an den ersten Feiertagen der drei hohen Feste bleibt das Museum geschlossen.

Stöcke und Schirme sind an den Eingängen abzugeben, wofür eine Gebühr nicht verlangt werden darf.

Wer die Sammlungen zu eingehendem Studium benutzen will und besonderer Begünstigungen bedarf, hat sich bei dem Direktor der betreffenden Abteilung zu melden.

Für Besucher, die das Treppensteigen zu vermeiden wünschen, ist ein Aufzug vorhanden, der vom großen Treppenhaus (1) aus zugänglich ist. Für seine Benutzung sind von jeder Person 10 Pfennig zu entrichten. Meldung an der Garderobe.

Das Kaiser-Friedrich-Museum enthält:

1. die Gemäldegalerie:
2. die Sammlung der Bildwerke der christlichen Epochen und der persisch-islamischen Kunst:

   } Erster Direktor Bode, Zweiter Direktor Koetschau,

3. das Münzkabinett: Direktor Menadier und Direktor Dressel.

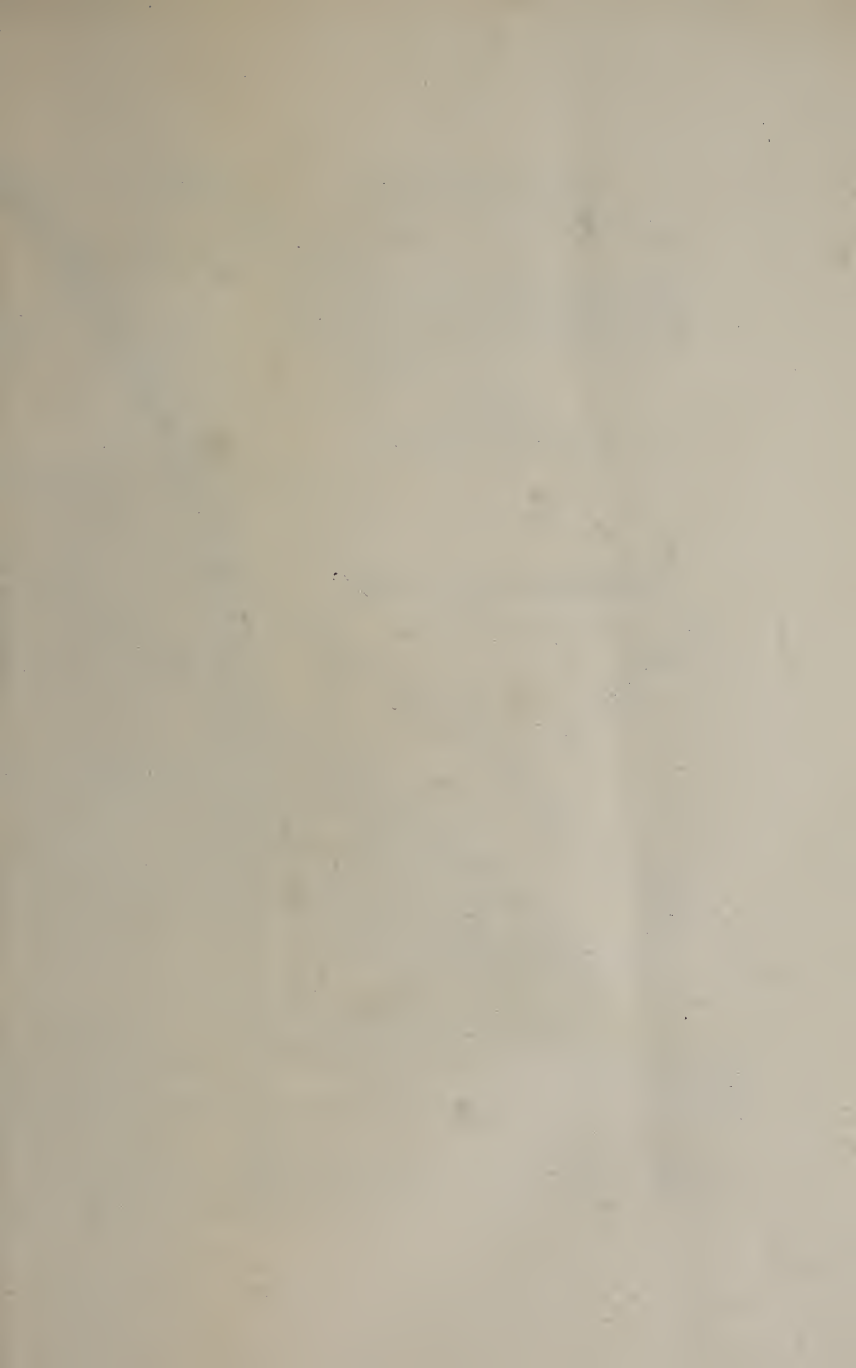
Das Bureau des Museums befindet sich im Untergeschoß. Zugang durch den Eingang an der Stadtbahn.

Das Bureau der Generalverwaltung der Kgl. Museen befindet sich im Untergeschoß des Alten Museums, Eingang durch die kleine Tür der Friedrichsbrücke gegenüber.

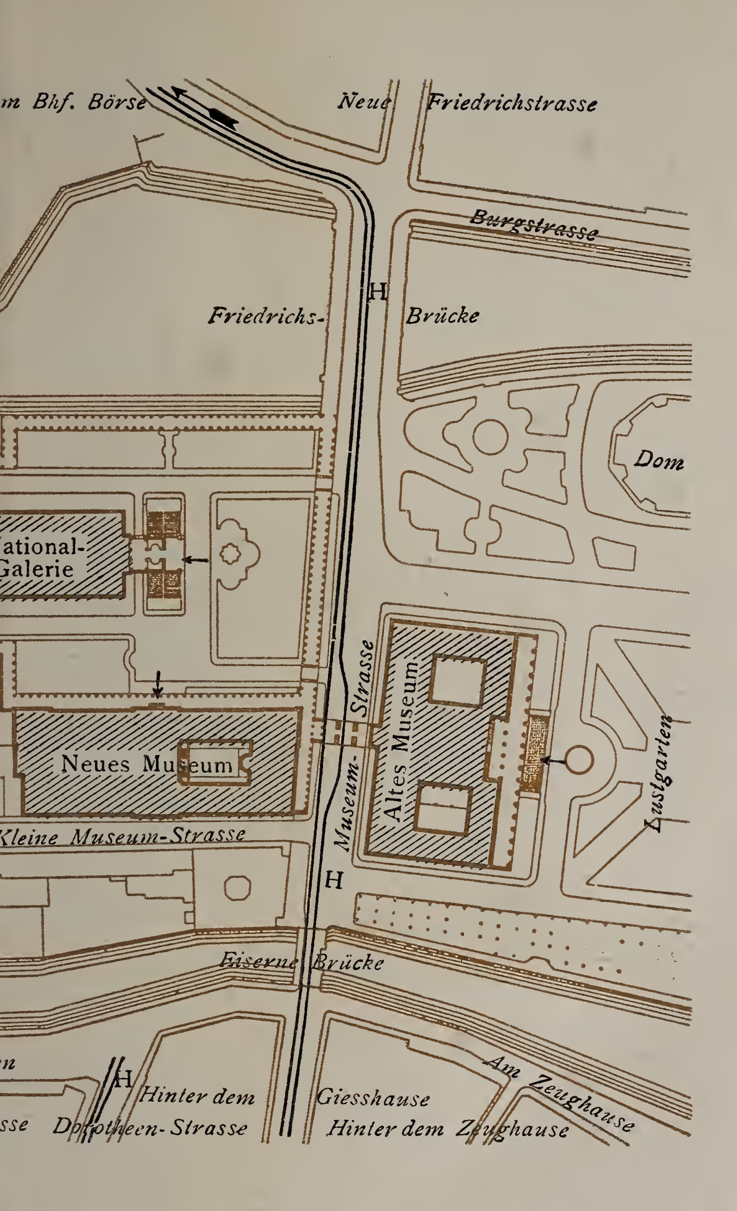
Der vorliegende Führer ist bestimmt, eine Übersicht über den Bestand der im Kaiser-Friedrich-Museum vereinigten Sammlungen zu gewähren und dem Besucher, der zu selbständigen Studien nicht vorbereitet ist oder nicht die Muße besitzt, die unentbehrlichsten Erläuterungen und einen Hinweis auf das Beachtenswerteste zu bieten.

Die Anordnung schließt sich an die räumliche Folge der Aufstellung der Sammlungen an, die aus den auf S. VI—XII folgenden Plänen mit dem beigedruckten Verzeichnis der Ausstellungsräume ersichtlich ist. Die Nummern der Pläne sind in den Räumen selbst an augenfälliger Stelle, in den Kabinetten unter den Fenstern, angebracht.

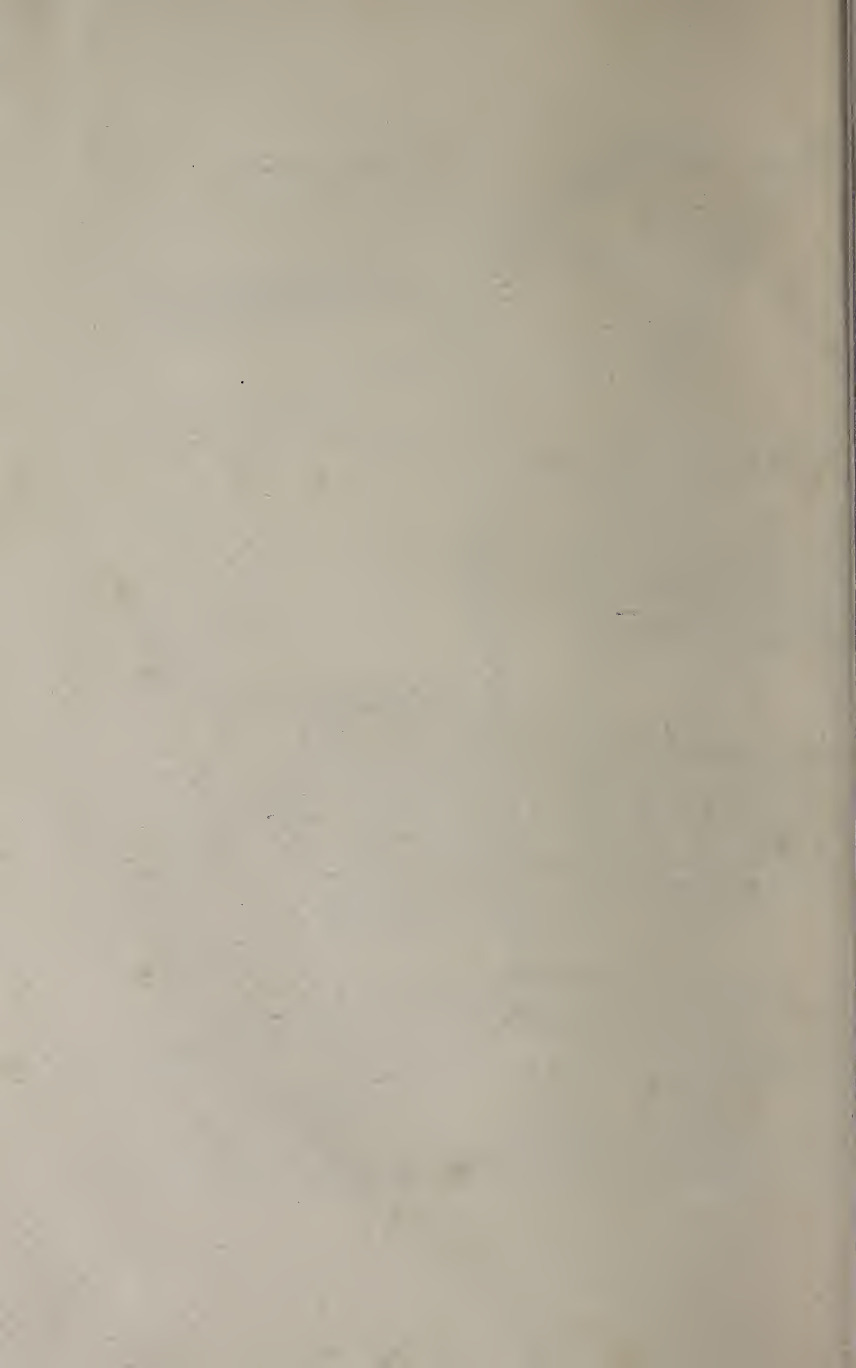
Die Reihenfolge der nachstehenden Beschreibung entspricht den in den beiden Plänen eingezeichneten schwarzen Linien. Wer ihnen folgt, durchschreitet alle für den Besuch des Publikums bestimmten Räume.




LAGEPLAN
der Königlichen Museen.
Der Eingang zum Vorderasiatischen Museum ist durch die Kleine Museumstrasse; zum Kaiser-Friedrich-Museum nur dem Denkmal gegenüber.
HHH
Haltestelle der Strassenbahn.
0
100 M
N
S
Schlosspark Monbijou
Spree
Stadtbahn
Proj. Museums-Neu
Vordera
Alte
Kaiser-Friedrich-Museum
Monbijou-
Brücke
Kaiser-Friedrich-Denkmal
Kupf
Am Ku
Z. Bhf. Friedrichstrasse
Georgen-
Strasse
Bauho



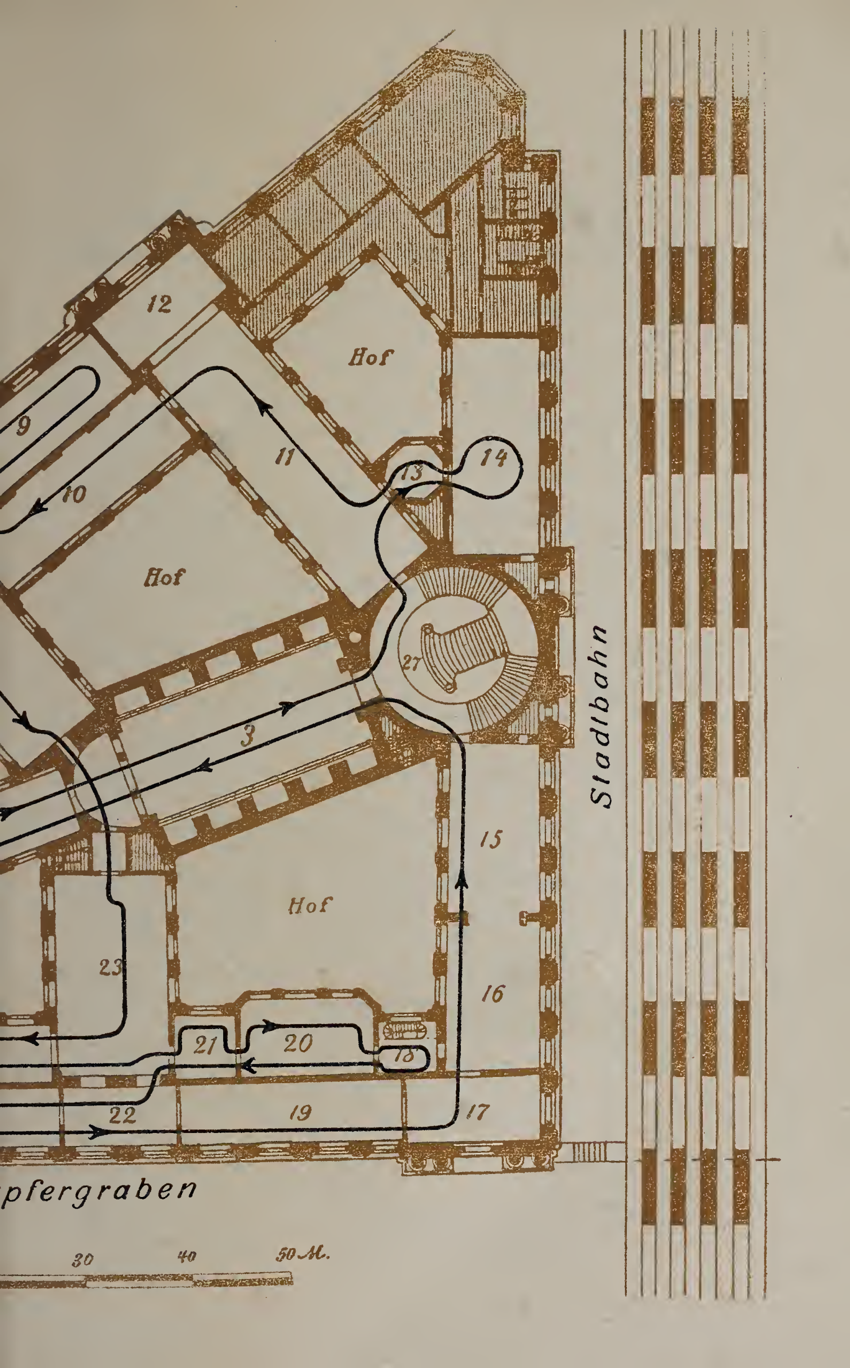
Bhf. Börse
Neue
Friedrichstrasse
Burgstrasse
H
Friedrichs-
Brücke
Dom
National-
Galerie
Museum-
Strasse
Altes Museum
Neues Museum
Lustgarten
Kleine Museum-Strasse
H
Eiserne Brücke
H
Hinter dem
Giesshause
Dorotheen-Strasse
Hinter dem Zeughause
Am Zeughause



INHALT.

Kaiser-Friedrich-Museum.
Erdgeschoß.




12
Hof
9
11
10
13
14
Hof
27
3
Stadtbahn
15
Hof
23
16
21
20
18
22
19
17
pfergraben
30
40
50 M.

Verzeichnis der Ausstellungsräume nach den in den Plänen vermerkten Nummern.

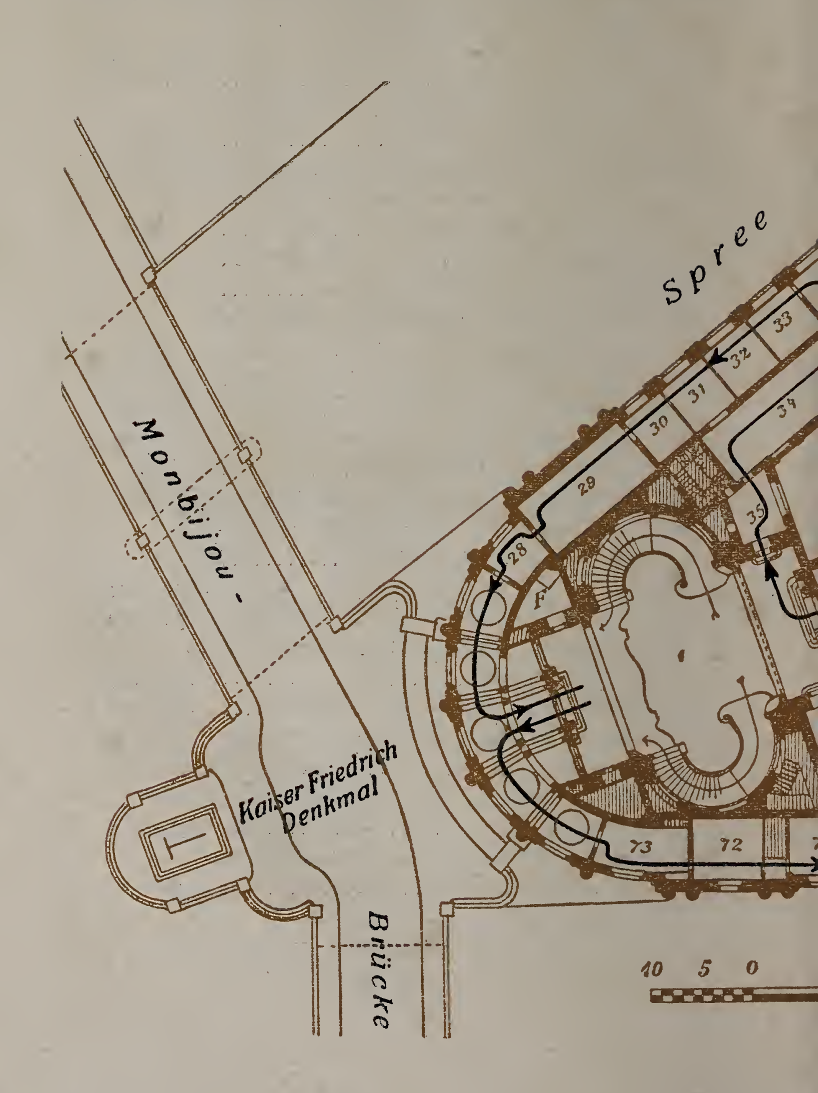
Erdgeschoß:

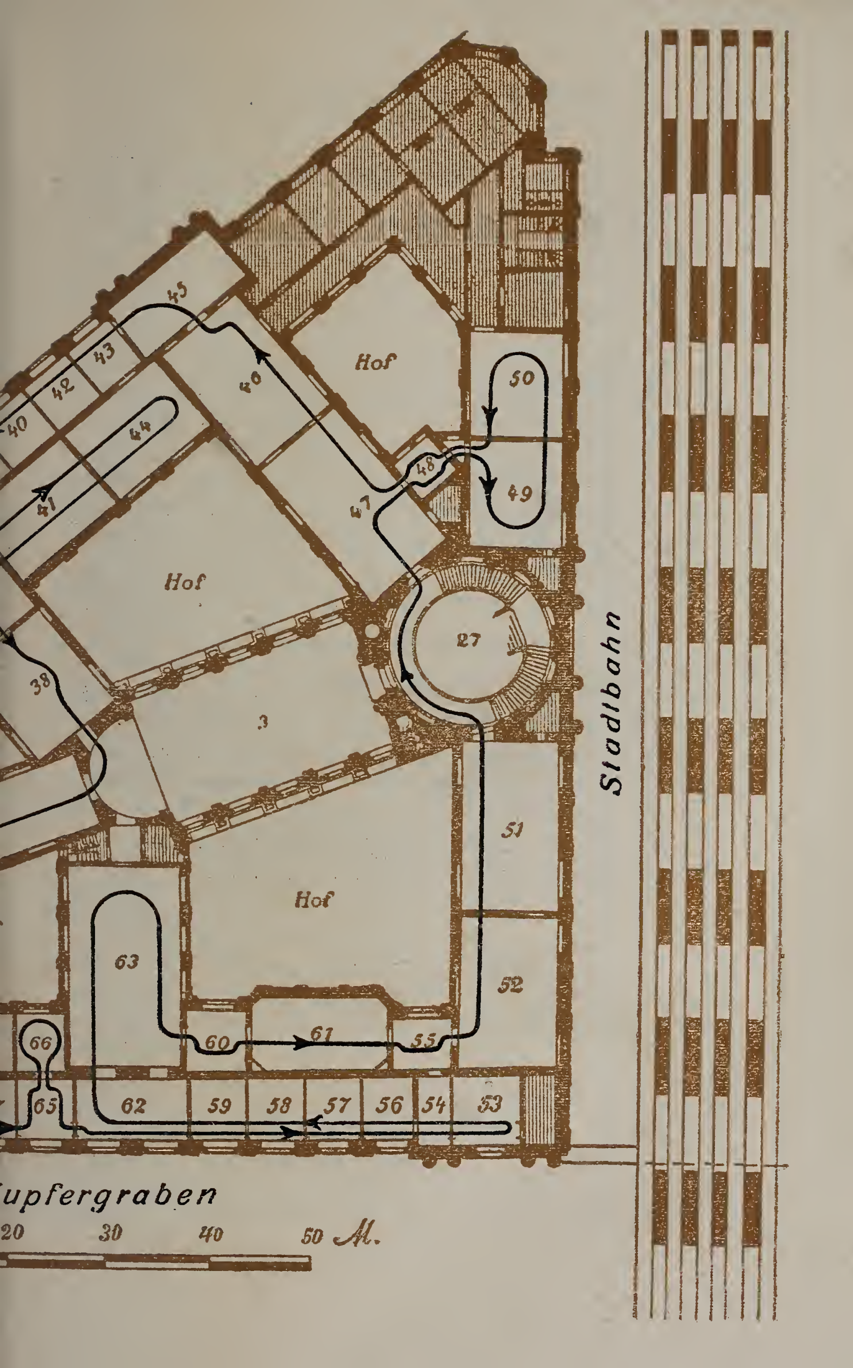
Obergeschoß:

(Fortsetzung S. XII)

Kaiser-Friedrich-Museum.

Obergeschoß.





Hof
Hof
Hof
Stadtbahn
upfergraben
20 30 40 50 M.

Die Kgl. Museen zu Berlin sind erst im 19. Jahrhundert in dem hochherzigen Bestreben, den bis dahin mannigfach verstreuten Kunstbesitz des Hohenzollernschen Herrscherhauses der allgemeinen Betrachtung und Benutzung zugänglich zu machen, als eine einheitliche Anstalt gegründet. Zu diesem Zwecke wurde durch Kabinettsorder König Friedrich Wilhelms III. vom 24. April 1823 die Aufführung eines eigenen Gebäudes durch Schinkel auf einem bis dahin zum Teil von einem Arme der Spree eingenommenen Platze am sog. Lustgarten befohlen. Am 3. August 1830 wurde der Bau dem Publikum eröffnet. Der König gab der neuen Anstalt eine regelmäßige Dotation aus der Staatskasse und auf Grund der Vorschläge W. von Humboldts und des Ministers von Altenstein eine Verfassung, welche die Ziele und Wege ihrer Entwicklung bestimmt hat.

Diese Entwicklung führte im Laufe der Jahre die Notwendigkeit der Erweiterung der Räumlichkeiten durch den Bau eines zweiten Museums herbei, dessen Ausführung König Friedrich Wilhelm IV. dem Architekten Stüler übertrug. So entstand in den Jahren 1843—55, übrigens nur als ein Teil einer weit großartiger geplanten Erweiterung, das sog. Neue neben dem Schinkelschen, dem nun sog. Alten Museum. Beide, ihrer architektonischen Gestaltung nach übrigens durchaus selbständig gedachten Bauten sind durch einen Straßenüberbau zu einem Ganzen verbunden.

Später machte die Entwicklung der ethnologischen Abteilung in Verbindung mit der Vermehrung auch aller übrigen Sammlungen die Errichtung eines neuen selbständigen Gebäudes, des Museums für Völkerkunde in der Königgrätzer Straße 120, erforderlich. Es ist nach Endes Entwurf erbaut und im Dezember 1886 eröffnet.

Es enthält außer den ethnologischen Sammlungen die vor- und frühgeschichtlichen Altertümer einschl. der Schliemann-Sammlung.

Das neben dem Museum für Völkerkunde liegende, 1877—81 von Gropius und Schmieden in Renaissanceformen errichtete Kunstgewerbemuseum wurde im April 1885 in den Verband der Königlichen Museen übernommen und in den Jahren 1901 bis 1904 durch ein besonderes Gebäude für Bibliothek und Unterrichtsanstalt nach Plänen von Hoßfeldt erweitert.

Im Februar 1896 wurde auch die östlich neben dem Neuen Museum gelegene, im Jahre 1876 nach Plänen Stülers von Strack ausgeführte Nationalgalerie der Generalverwaltung der Königlichen Museen unterstellt.

Eine fernere Erweiterung der Kgl. Museen bildete der zwischen der Nationalgalerie und der Stadtbahn errichtete, 1901 in Benutzung genommene vorläufige Bau für die pergamenischen Altertümer, der z. Z. wieder abgetragen ist, um den Neubauten für das deutsche Museum und für die Sammlungen der Antike Platz zu machen, in denen der Fries vom großen Altar in Pergamon als Mittelpunkt seine endgiltige Aufstellung finden wird.

An der Spitze der Museumsinsel, nördlich der Stadtbahn erhebt sich das Kaiser-Friedrich-Museum, in dem die Sammlungen der hohen Kunst der christlichen Epochen bis etwa zum Jahre 1800, sowie das Münz- und Medaillenkabinett Platz gefunden haben.

Es ist nach den Plänen und unter der künstlerischen Oberleitung des Geh. Oberhofbaurats von Ihne in den Jahren von 1897 bis 1903 in italienischem Barockstil erbaut und am 18. Oktober 1904 eröffnet worden. Der Grundriß ist, dem Bauplatz entsprechend, ein ungleichschenkliges Dreieck mit der Stadtbahn als Grundlinie. Der Eingang ist an der Inselspitze, dem Denkmal weiland S. M. des Kaisers Friedrich (von Maison) gegenüber, dessen Namen das Museum trägt zur Erinnerung an den erlauchten Protektor der Kgl. Museen, welcher zuerst den Plan zu diesem Neubau faßte. Von dem vorderen großen Treppenhause (1) führt die Achse durch einen korridor-

artigen Vorraum (2) in einen durch beide Stockwerke gehenden Raum von kirchenartiger Form, die sog. Basilika (3), aus der man in das kleinere hintere Treppenhaus (27) gelangt. Im Erdgeschoß sind im linken, nördlichen Flügel des Gebäudes, nach der Spree zu, die altchristlichen und byzantinischen, sowie bis auf weiteres die Werke der sassanidischen und älteren islamischen Kunst aufgestellt; im südwestlichen, rechten Flügel, am Kupfergraben, haben die deutsche Plastik des Mittelalters und der Renaissance und die farbige italienische Plastik der Renaissance, in den beiden Sälen neben der Stadtbahn die Münzen und Medaillen ihren Platz erhalten. Im oberen Stock sind in dem Flügel an der Spree bis an das hintere Treppenhaus die Gemälde der italienischen, französischen, englischen und spanischen Schulen nebst den kleineren italienischen Bildwerken, in dem Flügel am Kupfergraben die der deutschen und niederländischen Schulen aufgestellt.

Die Lage der verschiedenen Museumsgebäude zu einander und die Zugänge zu ihnen sind aus dem Übersichtsplan zu ersehen.

Der Haupteingang führt an der Kleiderablage und Verkaufsstelle der Kataloge vorüber in das vordere

Große Treppenhaus (1)

Im Stil der Zeit des Großen Kurfürsten gehalten, enthält es als besonderen Schmuck einen Bronzeabguß des Reiterdenkmals dieses Fürsten von Schlüter auf dem Originalsockel des Monuments, welcher von der Kurfürstenbrücke entfernt und durch eine Kopie ersetzt wurde. Er hatte durch die Unbilden des Klimas zu sehr gelitten, um den schweren Originalguß noch länger zu tragen. Die Treppe führt direkt zu der Gemäldegalerie im 1. Stock, die auch vom zweiten Treppenhaus zugänglich ist.

Geradeaus gelangt man in einen längeren

Korridor (2).

Hier sind Barock- und Zopfskulpturen, meist deutscher Herkunft, aufgestellt, die durch ihre malerische Schönheit und die Leidenschaft ihrer Bewegung wirken. Unter ihnen sind der vorn in der Mittelachse stehende Erzengel Michael des Andreas Bergmüller, eines Augsburger Meisters aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, die an den Seitenwänden aufgestellten Schnitzarbeiten des etwas später in Bayern tätigen Franz Ignaz Günther und die aus Donners Werkstatt stammenden Heiligen, Rochus und Sebastian, zu erwähnen. Sie stehen zu beiden Seiten der Türe zur

Basilika (3).

Dieser stattliche hohe Raum ist durch die Ausnutzung des Hofs entstanden, er gibt dem Bau eine große Hauptachse und zugleich schafft er für umfangreiche Altarwerke, plastische wie gemalte, die für die eigentlichen Sammlungs-

räume zu große Abmessungen haben, einen geeigneten Platz zur Aufstellung. Für diesen Raum sind die einfachen Florentiner Hallenkirchen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts mit flachen Nischen an den Seiten, von denen San Francesco unter San Miniato ein klassisches Beispiel ist, das Vorbild gewesen.

In der Mitte stehen zwei alte Säulen, von denen die eine den „Marzocco" (Löwe), die andere die Wölfin trägt, die Wappentiere der großen italienischen Kunststädte Florenz und Siena. An diese Säulen lehnt sich ein Chorgestühl in feinster Intarsiaarbeit mit zwanzig Sitzen, ein Hauptwerk der italienischen Kunst dieser Art vom Ende des 15. Jahrhunderts; dazwischen steht ein etwas jüngeres, hohes Lesepult in gleicher Arbeit und von ähnlicher Schönheit.

In den Nischen wechseln Skulpturen und Gemälde. Rechts folgen sich die Gruppen der Kreuzigung Christi von Begarelli aus Modena (um 1530), — die Himmelfahrt von Giac. und Giul. Francia, — ein Altar mit der Himmelfahrt und darüber ein kleineres farbiges Rund mit der Madonna und Engeln aus der Robbia-Werkstatt, — eine Madonna auf Wolken mit Heiligen von Fra Bartolomeo (1511), — sowie eine überlebensgroße Prozessionsmadonna auf reichem Thron, in bemaltem Holz, ein Werk aus der Mark Ancona um 1500, und darüber ein venezianisches Grabmal von etwa 1530. Auf der linken Seite stehen vom Eingang aus: ein Steinaltar aus Brescia mit der hl. Dorothea von Andrea della Robbia, — die thronende Madonna mit Heiligen von L. Vivarini (1503), — der glasierte Tonaltar mit thronender Madonna zwischen Heiligen, ein Hauptwerk aus der mittleren Zeit des Andrea della Robbia (um 1480), und ein Rund der Madonna mit Heiligen aus der Robbia-Werkstatt. Dann folgt eine thronende Madonna zwischen Heiligen von Paris Bordone; — schließlich eine große Gruppe der Beweinung Christi in bemaltem Ton von Giovanni della Robbia; darüber ein Marmortabernakel mit der hl. Lucia.

An den Pfeilern zwischen den Nischen sind steinerne Wappen, meist florentinische, angebracht, und in den

Fenstern solche aus farbigem Glas, sämtlich vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts; erstere zum Teil von ausgesuchter Schönheit.

An der Ausgangswand stehen zur Seite des großen Portals je ein prächtiger venezianischer Sakristeibrunnen; darüber links ein Tabernakel mit dem hl. Hieronymus, angeblich von B. Buon, rechts ein Kardinal zu Pferde, ein Veroneser Werk von etwa 1435. In der Lünette des Portals steht die Kolossalbüste des Borgia-Papstes Alexander VI. (um 1500). Auf den Eckpfeilern des Balkons darüber stehen die lebensgroßen Marmorfiguren zweier jungen Pagen mit Wappen, Werke des Tullio oder Antonio Lombardi vom Grabmal Vendramin in den Frari zu Venedig. Zuoberst ein großes Marmorwappen der Medici aus der Zeit des Lorenzo Magnifico.

Das große Portal der Basilika führt zu dem hinteren Treppenhaus (23), durch das wir uns nach links wenden, um zunächst den großen Korridor mit der Palastfassade von Mschatta zu betreten.

ABTEILUNG
DER PERSISCH-ISLAMISCHEN KUNST.

Saal 11 und 12. Palastfassade von Mschatta.

Das mächtige, höchst merkwürdige Monument, ein Geschenk S. M. des Sultans an S. M. den Kaiser, der die Gnade hatte, es dem Kaiser-Friedrich-Museum zu überweisen, ist eines der interessantesten Denkmäler, die uns in Vorderasien aus der nachbabylonisch-assyrischen Zeit erhalten sind. Was wir vor uns sehen, ist der Schmuck des das Eingangsportal flankierenden Fassadenteils, in porösem Kalkstein ausgeführt, etwas über 6 m in der Höhe und, ursprünglich, auf jeder Seite des Portals etwa 24 m breit.

Übernommen und übertragen wurden die mächtigen Werkstücke im Winter 1903/1904 durch den Oberingenieur Dr. Schumacher in Haifa und den Professor Schulz in Hannover, der gleichzeitig die Ausgrabungen in Baalbek leitete. Die Mittel zur Durchführung des schwierigen Transportes verdanken die Kgl. Museen Sr. Durchlaucht dem Fürsten Guido Henckel und Dr. Bode.

Dieser Teil der Fassade ist bis auf die beiden untersten Steinlagen ganz mit à-jour gearbeiteten Ornamenten bedeckt. Die am stärksten in die Augen fallenden dekorativen Elemente sind, außer dem kräftigen Sockel und dem stark ausladenden Gesims, große Zickzacklinien mit großen Rosetten oben und unten, die sich quer über die ganze Fassade ziehen. Sämtliche Profile wie die ganze Fläche sind förmlich übersponnen mit den reichsten Ornamenten, die teils von der Antike abgeleitet, teils orientalischen Ursprungs sind, und in denen das spätere arabische Ornament vielfach in seinen Vorbildern erscheint. Der Raum

zwischen und über den Zickzacklinien ist bedeckt mit Weinlaub, das aus einer Vase oder in starken Stämmen aus dem Boden herauskommend, die ganze Fläche rankend überzieht und in dessen Zweigen sich Vögel bewegen, während zu seiten der Vasen Löwen, Greife, Kentauren und andere vorwiegend vorderasiatische Fabeltiere stehen. Die Behandlung ist ziemlich flach, aber dadurch, daß das Relief ganz unterhöhlt ist, taucht das Ornament hell aus dem Tiefendunkel auf und konnte so selbst in dem blendenden Licht der syrischen Wüste zur Geltung kommen.

Der Palast von Mschatta (der arabische Ausdruck für Winterlager), etwa zwei Tagereisen östlich vom Jordan am Rande der syrischen Wüste, ganz nahe der Pilgerstraße nach Mekka, gelegen, galt früher als ein Bau eines der letzten Sassanidenfürsten, Chosroës II. († 628 n. Chr.), der eine Zeitlang nicht nur Syrien, sondern auch Ägypten unterworfen hatte. Prof. J. Strzygowski, dem das Museum die Anregung zur Erwerbung verdankt (wofür auch die Herren Prof. Euting und Brünnow behilflich waren), hat nachzuweisen versucht, daß der Bau wesentlich älter sein müsse. Er führt ihn, wohl irrtümlich, auf die Zeit um 400 n. Chr. zurück und weist ihn Baumeistern aus Mesopotamien zu, die sich christlicher und persischer Arbeiter bedienten. Der antike Einfluß läßt sich am stärksten in der am besten erhaltenen Seite links vom Portal erkennen während in der Ornamentik der rechten Seite, in welcher Tiere ganz fehlen, rein orientalische Motive dominieren, die an sassanidisch-persische Denkmäler erinnern.

Die Entdeckung einer Reihe von anderen, ähnlichen Schloßanlagen in der Nähe von Mschatta, die nachweisbar aus den ersten Jahrhunderten des Islams, dem 7.—8. Jahrh., stammen, legt im Gegensatz zu den früheren Datierungen die Vermutung nahe, daß auch Mschatta in die gleiche Zeit zu setzen ist und von einem omajjadischen Kalifen von Damaskus etwa im Beginn des 8. Jahrh. n. Chr. errichtet wurde. Gegenüber der Fassade sind die Bruchstücke einer Portal-Umrahmung von einem der erwähnten Bauwerke, von dem Schlosse El Tuba, aufgestellt. Sie zeigen eine der Fassade von Mschatta ver-

wandte Dekoration. — Von dem Schlosse Kasr Amra besitzt das Museum einige Fragmente der Freskomalereien des Inneren, vor allem die Darstellung einer nackten weiblichen Figur, die noch ganz in spätantikem Geiste aufgefaßt ist. Dieses kleine Wüstenschloß Kasr Amra ist nachweislich zwischen den Jahren 715 und 740 erbaut worden.

In einer Vitrine sind ägyptische und syrische Elfenbein-Arbeiten, ein kleiner Bronzekopf eines parthischen oder sassanidischen Fürsten, sowie einige syrische Tongefäße derselben, vorislamischen Zeit untergebracht. Dem gleichen Künstlerkreise gehört auch eine freistehende, sehr große, glasierte Vase (neben der Tür) an.

An der Seitenwand vor dem Treppenhaus sind einige Abgüsse von Portalstücken, Fenstern und Ornamenten kirchlicher Bauten Nordsyriens aufgestellt, die kürzlich als Geschenk von Mr. Allison V. Armour in New York an das Museum gelangten. Sie sind neben der Fassade von Mschatta besonders wertvoll, da sie eine ganz verwandte Ornamentik, aber ohne ausgesprochen orientalische Beimischung zeigen.

Die beiden korridorartigen Säle, die sich an den großen Mschatta-Raum anschließen, enthalten Kunstwerke des islamischen Orients mit Ausschluß der jüngeren Zeit, die im Kgl. Kunstgewerbemuseum vertreten ist. Der weitaus größte Teil der Gegenstände ist durch Geschenk oder Leihgabe in das Kaiser-Friedrich-Museum gelangt.

Saal 10. Sammlung Friedrich Sarre.

Diese Sammlung islamischer Kunst ist von Prof. Sarre auf seinen Reisen im muhammedanischen Orient zusammengebracht und den Kgl. Museen leihweise überlassen worden. Abgesehen von einigen Kunstgegenständen alt-orientalischer Zeit (babylonisch-assyrische Bronze-Standarte, palmyrenischer Porträtkopf) geben die ausgestellten Objekte einen gewissen Überblick über die künstlerische und technische Entwicklung der islamischen Kunst, vor allem in Syrien und Persien. Her-

vorzuheben sind mittelalterliche Tonwaren aus Rhages (Persien) und Rahka (Syrien), persische Lüsterfliesen, mit Edelmetall tauschierte Mossulbronzen, emaillierte Gläser und ein persischer Tierteppich des 16. Jahrhunderts.

Saal 9. Teppichsaal.

Dieser Saal erhält seinen Charakter durch eine gewählte Sammlung vorderasiatischer und persischer Teppiche, zumeist größerer Prachtstücke von ungewöhnlich guter Erhaltung. Die große Mehrzahl der Teppiche stammt aus einem Geschenk des Gen.-Dir. Dr. Bode.

Besonders bemerkenswert ist zunächst der große Tierteppich in der Mitte der Längswand, eine persische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert, die in ihrer Zeichnung und ihrem Dekor den starken Einfluß der chinesischen Kunst bekundet. Daneben hängen zwei schmale, sehr lange Teppiche, deren Felder stilisierte Tiere zwischen Pflanzenornament aufweisen, unter ihnen wiederholt den aufrechtstehenden chinesischen Drachen. Die Herkunft dieser aus dem 15. Jahrhundert stammenden Teppiche ist vielleicht im ehemaligen Armenien zu suchen. Ein langer, sehr fein geknüpfter persicher Teppich mit Arabeskenranken stammt aus der Zeit um 1500. An der Fensterwand hängen in Rahmen ein paar kleinere Teppiche von seidenartigem Glanz, charakteristische Beispiele der sogenannten Damaskusteppiche, sowie ein äußerst prächtiger, mit Silberfäden durchschossener persischer Seidenteppich des 17. Jahrhunderts (sogen. Polenteppich) und ein sehr reizvoller persischer Baumteppich. Ein mittelgroßer Teppich, jetzt von quadratischer Form, mit großen Blüten und Blättern, stammt aus dem nordwestlichen Persien vom Beginn des 16. Jahrhunderts. Die meisten übrigen Stücke sind kleinasiatischer Herkunft, teils mit mathematischen Mustern aus dem 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, teils mit großmustrigem Blumendekor. Zu ersteren gehört ein sehr frühes Bruchstück mit einer stark stilisierten Tiergruppe (Drache und Phönix) in zwei achteckigen Feldern.

Auf der Abschlußwand des Saales hängt ein besonders bemerkenswertes Stück: ein als Leihgabe überlassener, großer und sehr prächtiger persischer Baumteppich aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts (im Besitze von Mr. Williams in Norristown, Amerika).

In mehreren Schränken und Vitrinen sowie an den Wänden sind gewählte Beispiele der verschiedenen Zweige des islamischen Kunstgewerbes aufgestellt. Ein Schrank enthält geschnitzte und bemalte Kasten und Hörner aus Elfenbein, mittelalterlicher Zeit und syrischer und sizilischer Herkunft. Unter den Holzschnitzereien sind Türen und fein ausgeführte Füllungen (Kleinasien und Ägypten) hervorzuheben. — Eine Vitrine enthält Metallarbeiten; neben sogenannten Mossulgefäßen (getriebenen und tauschierten Bronzearbeiten) sind eine früh-islamische Silberschale mit Reliefschmuck und eine goldene Gürtelschnalle mit Tierdarstellungen zu erwähnen. Ein Hauptstück bildet ein freistehender großer Kasten, zur Aufnahme des Korans bestimmt; dieser wie der Deckel eines solchen sind ägyptische Arbeiten der Mamlukenzeit. — Von keramischen Arbeiten enthält eine freistehende Vitrine koloristisch sehr reizvolle Tongefäße syrischer Herkunft aus dem 12.—14. Jahrhundert. Derselben Zeit gehört die in dem gegenüberstehenden Wandschrank untergebrachte Sammlung persischer Fayencen an. Unter diesen sind wieder die mit Lüsterfarben bemalten Gefäße und Fliesen (teilweise mit figürlichen Darstellungen) besonders hervorzuheben. Einige sehr schöne, auch durch ihre Größe bemerkenswerte ägyptische Buchdeckel bilden hier den Hintergrund. Ein Hauptstück persischer Keramik ist die freistehende, große hellblaue Vase mit Reliefdekoration, die wohl aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt. — Eine freistehende Vitrine und zwei Pultschränke enthalten Bruchstücke der mannigfaltigen ägyptischen Keramik, die zum größten Teil in Fostât (Alt-Kairo) gefunden worden sind. — Die letzte freistehende Vitrine zeigt eine Sammlung emaillierter und vergoldeter syrischer Glasbecher, Beigaben von Tartarengräbern in Südrußland.

An der Ausgangswand zum nächsten Saale finden sich arabische Grabsteine aus Kairo und Wandverkleidungen mit farbigen Fliesen aus Kleinasien und Transkaspien. Eine Fensterecke des Raumes wird von einem zierlichen Wandbrunnen aus Alabaster und farbigen Fliesen eingenommen, einem Geschenk von Frau Martha Koch in Aleppo.

Saal 4. Saal der Stoffsammlungen.

Durch den Saal 8 hindurch gelangt man links in Saal 4 mit drei italienischen Pozzi (Brunnen) in der Mitte. Freistehende Rahmen und eine Fensterwand enthalten eine Auswahl der wertvollen Reinhardtschen Stoffsammlung, ein Geschenk des Ministers von Dirksen. Die drei rechts aufgestellten freistehenden Rahmen enthalten die koptisch-christlichen Stoffe. Zu diesen gehören auch einige sehr wertvolle, von S. M. dem Kaiser geschenkte, aus der Sammlung von Jenisch stammende Stücke, die an der Wand aufgehängt sind (u. a. ein Hemd von friesartigem Leinenstoff, ein großer Vorhang mit Tier- und Baumornamenten). Daneben ein zweiter Vorhang mit Arkade und großer Borte. Die drei übrigen, links stehenden Rahmen enthalten vor allem arabische Stoffe verschiedenster Art; historisch besonders wertvoll sind frühe koptisch-arabische Seidenstoffe von starker heller Färbung und reichem Flechtwerk mit kleinen Tierdarstellungen.

Eine reiche, aus farbigem Stein und bemaltem Stuck hergestellte Wandnische stammt aus einem samaritanischen Hause in Damaskus (um 1600. Geschenk von Herrn Dr. Sobernheim in Berlin). Daneben sind in diesem Saal einige persische und kleinasiatische Teppiche aufgehängt; außerdem enthalten zwei Vitrinen keramische Objekte aus Ägypten (Fostat), Kleinasien (Milet, Priene), Syrien (Rahka), sowie andere kleinere Topfwaren und Stuckdekorationen.

Aus diesem Teppichsaal gelangt man in

Saal 8.

ITALIENISCHE BILDWERKE DER GOTIK.

Diese Sammlung ist in ihrer Art wohl die gewählteste und mannigfaltigste, selbst im Vergleich mit italienischen. Denn wenn in Italien auch das Museo Civico in Pisa, das Museo del Castello in Mailand, das Museum in Capua u. a. Sammlungen je für ihre lokale Kunst weit reicher und bedeutender sind, so erkaufen sie alle das doch durch Einseitigkeit, d. h. Verzicht auf andere wichtige Schulen. — Der Raum erhält einen besonderen Reiz durch den spätgotischen Kamin zwischen den beiden Fenstern und die alte Tür mit dem Wappen Baglione, beides Prachtstücke der venezianischen Spätgotik.

Die Mehrzahl der Hauptwerke ist auf der einzigen größeren Wand zwischen den beiden Türen nach dem Brunnensaal hin vereinigt. Unter einem großen Kruzifixus von schönen Formen und edelstem Ausdruck, das als ein Werk des Andrea Pisano gilt, stehen auf gotischer Blattwelle vier etwa zwei Drittel lebensgroße Mamorstatuetten von Propheten, zur Seite je ein Engel, sämtlich Sieneser Arbeiten von Nachfolgern des Giovanni Pisano. Von Giovanni selbst sind — weiter unten — die halblebensgroße Marmorstatuette der Madonna und zwei Sibyllen aufgestellt, großartige Gestalten in reich bewegter Haltung, die wie die Vorbilder zu Michelangelos Gebilden an der sixtinischen Decke erscheinen. Dazwischen ein paar aufs zierlichste bemalte Holzstatuen der Verkündigung, die schon den Ausgang der großzügigen Bildnerschule der Pisani ins Genrehafte und Naturalistische kennzeichnen. Ähnliches gilt von der nur wenig älteren Pisaner Holzfigur der Maria mit dem

Kinde — in der Ecke links —, obwohl sie von schlichterer Haltung ist. Daneben sind zu seiten des venezianischen Portals rechts oberitalienische Marmorarbeiten, links ein paar süditalienische angebracht; unter ihnen besonders reizvoll die zwei verhüllten trauernden Gestalten in Zeittracht, die offenbar den »pleureurs« französicher Grabmonumente nachgebildet sind. Am Fenster eine sizilianische Alabastermadonna, die in ihrer alten reichen Vergoldung und Bemalung gleichfalls den Einfluß französischer Gotik verrät, obgleich sie in der Renaissance entstanden: Sie ist nach einem alten Kultbild frei kopiert.

Die ältesten Werke des Saales befinden sich an der gegenüberliegenden Wand. Zu seiten der Tür die Büste einer gekrönten jungen Frau (28, wohl eine Stadtgöttin darstellend), aus Scala bei Ravello, die der bekannten Büste der Sigilgaïta dort nahe verwandt und eines der seltenen Beispiele der ersten Blüte figürlicher Plastik in Süditalien (um 1250) ist; ebenso ihr Gegenstück, die Büste eines Mannes mit schmalem Reifen um das Haupt, wohl das Porträt eines Fürsten. Dieser in der Tiber gefundene Kopf, der sich in der Behandlung, namentlich des Haares, antiken archaischen Büsten anschließt, ist das einzige Beispiel mittelalterlicher Porträtplastik in Rom aus so früher Zeit (um 1200?).

In dem kleinen Wandabschnitt links daneben sind ein paar andere, für die Geschichte der italienischen Plastik bemerkenswerte Stücke aufgestellt: ein Relief von Niccolò Pisano: der hl. Buonacorso zwischen zwei Engeln, darüber der tote Christus von zwei Engeln beklagt, von Giovanni Pisano, ursprünglich das Lesepult jener berühmten Kanzel Giovannis im Dom zu Pisa, zu der auch die beiden vorgenannten Sibyllen gehörten. Daneben der Torso eines Engels, wahrscheinlich von Niccolòs Verkündigung an der Kanzel des Doms zu Siena, und am Fenster gegenüber das Fragment einer großen Nischengruppe: die Bestattung eines Heiligen, von Arnolfo di Cambio (?), eine Komposition von schlichter Großartigkeit.

Die große Vitrine in der Mitte umschließt die nahverwandte französische und italienische Kleinkunst des späten Mittelalters, zumeist in Elfenbein. Ausnahmen sind die anmutige französische Heilige in vergoldetem Holz (Nr. 291 C) und die reizvolle Alabasterstatuette der Madonna von Nino Pisano (Nr. 26). Benachbart ist ihr eine Madonna unter dem Baldachin (Nr. 80), ein Elfenbeinwerk, das für französische Kunst vom Ende des 14. Jahrhunderts charakteristisch, während die beiden tiefer stehenden Reliefs, Reste einer Gefangennahme Christi und eine Apostelgruppe (Nr. 118 u. 119), mit ihren ausdrucksvollen Köpfen bereits dem späteren 14. Jahrhundert angehören. Hier befinden sich auch mehrere Diptychen mit ausführlicher Schilderung der Passion Christi, das mittlere (Nr. 78, 79) aus dem 13., die seitlichen aus dem 14. Jahrhundert, und die Paxtafel mit der Majestas Domini und dem Tod der Gottesmutter (Nr. 142), eine hervorragende italienische Arbeit des 14. Jahrhunderts.

An der Schmalseite rechts eine feine und durch die teilweise erhaltene Bemalung besonders reizvolle Relieffigur der Maria mit dem Kinde (Nr. 85) und eine Anzahl profaner Reliefs (Liebesszenen, Romanillustrationen), unter ihnen ist das durchbrochene Relief, ein Liebespaar darstellend, als eine der feinsten Arbeiten der Art (Nr. 140) (englisch? 14. Jahrh.) hervorzuheben. An der Rückwand die italienischen Arbeiten der Zeit, drei Klappaltäre aus der Werkstatt der Embriachi in Venedig (Nr. 145, 146 und 147), charakteristisch durch die Zusammenstellung der halbrunden Beinstücke. Gleiches gilt für die beiden Schmuckkästen mit Liebespaaren (Nr. 148 u. 150).

ALTCHRISTLICH-BYZANTINISCHE ABTEILUNG.

Saal 6 und 7. Frühchristlicher und byzantinischer Saal.

Die Bildwerke der altchristlichen Zeit sowie die des byzantinischen und des italienischen Mittelalters ungefähr bis zum Trecento sind in dem ersten an der Ostfront gelegenen Saal aufgsetellt. Ihr Bestand hat sich besonders durch Neuerwerbungen der letzten Jahre so sehr bereichert, daß innerhalb dieser ganzen Epoche jede Stilperiode durch eine Gruppe von Denkmälern vertreten ist. Bei der Aufstellung ist angestrebt worden, dem einzelnen Kunstwerk möglichst seine besondere Wirkung wiederzugeben.

Den Abschluß dieses langen Saales, dessen letzter Teil durch den eingebauten Bogen abgesondert wird, bildet eine Apsis, welche in ihrer ganzen Ausdehnung von dem Mosaik aus S. Michele in Affricisco zu Ravenna aus dem Jahre 545 n. Chr. eingenommen wird, welches Friedrich Wilhelm IV. 1843 angekauft und S. M. der Kaiser jetzt dem Kaiser-Friedrich-Museum zugewandt hat. Die Apsis enthält das Bild des zu göttlicher Herrlichkeit erhöhten jugendlichen Christus zwischen den anbetenden Erzengeln, umrahmt von einem Friese von zehn (ursprünglich zwölf) Tauben (den Aposteln) in einer doppelten Akanthusranke mit dem göttlichen Lamm (erneuert) im Scheitel. Der stärker restaurierte Fries des Triumphbogens trägt das Bild des Menschensohnes als Weltrichter (bärtiger Typus), den Michael mit dem Schwamm auf dem Ysop und Gabriel mit der Lanze umstehen, welche den sieben Engeln des Zornes den Befehl erteilen, in die Posaune zu stoßen (Apokalypse). Die strenge Zeichnung und die prachtvolle dekorative

Farbenwirkung geben von dem glänzenden, feierlich großen Monumentalstil der altbyzantinischen Kunst einen bedeutungsvollen Eindruck.

An der Wand links sind Bruchstücke altchristlicher Sarkophagplastik abendländischer, vorwiegend römischer, Provenienz mit drei mehr oder weniger vollständig erhaltenen Exemplaren vereinigt. Die früheste Stilphase (3. Jahrhundert) wird durch zwei Platten der Vorderwand eines Sarkophags (das Mittelstück fehlt) veranschaulicht, deren echt antike Schönheit noch an die hellenistischen Reliefbilder erinnert; auf beiden ist eine gelagerte Herde dargestellt, an den Ecken rechts der gute Hirte, links eine zweite Hirtengestalt mit einem Hunde. Aus demselben symbolischen Gedankenkreise sind teilweise auch die Darstellungen des darunter aufgestellten niedrigen Sarkophags (3.—4. Jahrhundert) geschöpft, als Hauptfigur aber findet sich hier die zu den ältesten Typen gehörige Gestalt des schlafenden Jonas. Den Seitenabschluß bildet links die Orans (die verstorbene Seele oder die Kirche?), rechts der gute Hirte. Der Stil ist noch rein, wenngleich flüchtig. Mehrere dazwischen in mittlerer Höhe befestigte Bruchstücke römischer Durchschnittsarbeit schildern zum Teil ebenfalls das Hirtenleben, das vorletzte Relief rechts aber stellt eine christliche Mahlszene (Agape), das letzte Christus mit dem Hauptmann von Kapernaum dar.

In der Mitte der Wand ist auf kurzen Säulen ein vollständiger Sarkophag von der verbreiteten strigilierten Gattung gröberen Stils mit dachförmigem Deckel (4. Jahrhundert), aufgestellt, der in der Mitte die Gestalt des Verstorbenen (darüber Inschrifttafel) mit Schriftrolle und an den Ecken gute Hirten zeigt (aus Syrakus). Bessere Arbeit verrät die rechts an der Wandfläche befestigte Vorderwand eines gleichartigen Sarkophags (4. Jahrhundert, aus Rom), besonders in den noch durchaus antik aufgefaßten Tritonen, welche die Inschrifttafel des Deckels halten, und den ihnen folgenden Seewesen. Die Mitte zwischen den Kannel-

luren nimmt ein Medaillon mit Doppelporträt (Köpfe noch unausgearbeitet) eines Ehepaares ein, wie die beiden Tauben unter demselben andeuten. Die Seitenabschlüsse bilden allegorische Gestalten (anscheinend eine Muse links und ein Mann im Philosophenmantel rechts). Von Bruchstücken (durchweg aus Rom) verdient noch Beachtung das (ungedeutete) eines langlockigen Jünglings mit Schale und Kanne, hinter dem eine weibliche Halbfigur hervorkommt, unter dem mittleren Sarkophag (3.—4. Jahrhundert), und das schöne Relief mit vier Köpfen (bezw. Halbfiguren) einer Apostelversammlung in der Mitte rechts (4. Jahrhundert), endlich mehr in gegenständlicher Hinsicht als wegen seines echt römischen Werkstattstils, das letzte rechts mit dem Opfer Abrahams (von Isaak ist nur der Kopf erhalten) und mehreren zur Szene der Heilung der Blutflüssigen gehörigen Figuren. An der Fensterwand links Reste eines jüdischen, rechts ein strigilierter Sarkophag (aus Rom) mit dem symbolischen Bilde der Tauben, welche aus einem Springbrunnen trinken. Darüber Deckelhälfte eines Sarkophags mit Noah und den drei Jünglingen vor Nebukadnezar.

Dem byzantinischen Kunstkreise gehört die unter dem Eingangsbogen aufgestellte Schranke sowie das unter dem Fenster aufgestellte Kolossalkapitell von kompositem Typus an. Der Akanthusschnitt läßt in ihm eine Arbeit des 5. Jahrhunderts erkennen (vgl. die Säule des Marcian [† 457] in Konstantinopel).

Die Entwicklung des byzantinischen Kapitells veranschaulicht die Reihe der im Saale zur Abgrenzung der folgenden Stilperioden verteilten Säulenpaare. Das Kapitell der ersten (am Fenster), bei dem sogenannten Hormisdas-Palaste Justinians ausgegraben, weist die kaiserlichen Adler als Eckschmuck neben dem kleinzackigen Akanthus auf. Diesen mit verfeinertem, sägezackigem Schnitt und die im 5. und 6. Jahrhundert ebenso beliebten Abarten des breitzackigen und des tangartigen Akanthus sind am daraufliegenden Kämpfer (oder

Antenkapitell) aus der Basilika des Joh. Studios (463 n. Chr.) vereinigt (Monogramme ausgebrochen). Die ersteren beiden finden sich wieder am Kapitell (aus Konstantinopel) und Kämpfer (aus Nicäa) der gegenüberstehenden Säule, während das nächste Paar die Abwandlung des breitzackigen Schnitts im 5.—6. Jahrhundert verdeutlicht. Seine Verflauung in der provinzialen Kunst endlich zeigt die erste Säule des Einbaus an der Nebentür, die mit ihrer Brüstung (darauf kreuzförmiges Monogramm) und ihrem Architrav aus Milet stammt (die kleine Doppelsäule zugehörig, aber in anderer Verbindung), eine Umbildung das Kämpferkapitell des Säulenstumpfs daneben (rechts).

Im so begrenzten Abschnitt ist an der Hauptwand die altbyzantinische (bzw. griechisch-christliche) Plastik aufgestellt, mit der Brüstung eines Ambon (Freikanzel) als Mittelstück (die Säulen und die Pilasterabschlüsse der fehlenden Seitenwände hinzugefügt). Darunter steht die Schmalseite eines Sarkophags aus Konstantinopel, den jugendlichen Christus zwischen zwei Aposteln in einer dekorativen Architektur darstellend (4.—5. Jahrhundert). Dieses Relief reiht sich stilistisch einer Gruppe kleinasiatischer, größtenteils noch heidnischer Denkmäler an, der auch ein daneben rechts aufgestelltes Bruchstück (3. Jahrhundert, erworben in Italien) mit einer ungedeuteten, vielleicht christlichen, Darstellung (Verweigerung des Opfers vor dem Bilde Nebukadnezars?) zuzuzählen ist. Mit solchen Werken reineren antiken Stils verglichen, verrät das Christusrelief den Verlust der Proportionen, des plastischen Gewandstils und Contraposts und die beginnende Hinwendung zur realistischen Kunstauffassung. Den Abschluß dieser Stilwandlung vertritt das Fragment eines Sarkophags (rechts oben), mit der Gestalt des Petrus und eines vorgebeugten Mannes in Volkstracht, Teil einer Wunderszene (aus Sinope), das nach seiner Verwandtschaft mit der ravennatischen Plastik als altbyzantinische Arbeit des 5. Jahrhunderts anzusprechen ist. Das Gegenstück links bildet ein Grab-

stein des 7. Jahrhunderts aus Byzanz mit Moses auf dem Berge Horeb. In der Mitte zu oberst befindet sich eine prachtvolle (syrische?) Platte mit zwei aus einer Vase, aus der ein Rebstock hervorwächst, trinkenden Pfauen (6. Jahrhundert), in der unteren Reihe rechts Bruchstück eines Reliefs (von einem Abrahamsopfer), links Rest einer ungedeuteten Darstellung (Benjamins Entlarvung?), weiter neben der zweiten Säule eine hohe Zierplatte mit zwei Pfauen und einem Reh (5. bis 6. Jahrhundert), darunter Rest einer Orpheusgruppe (vgl. die Photographie einer solchen aus Athen) und zwei Grabplatten (6. Jahrhundert) aus Priene (mit siebenarmigem Leuchter) und Byzanz (mit gutem Hirten und Kreuzen). Gegenüber am Fenster ein treppenförmiges Kugelspiel mit Zirkusszenen.

In die Nebentür (zum koptischen Saal) ist ein byzantinischer Sturzbalken (7.—8. Jahrhundert, aus Nicäa) eingehängt, im Bogenfelde ist ein byzantinisches Mosaik des 12. Jahrhunderts, Christus als Erbarmer darstellend, eingelassen, links von der Tür sind Stücke verschiedener Herkunft zu einer entsprechenden Säulenstellung zusammengefaßt. Der Karnies mit Inschrift von einer Muttergotteskirche kommt wieder aus Milet (das Profil der Rückseite nach dem ersten Architrav abgegossen, ebenso das Doppelsäulchen). Die Brüstung bilden zwei Rücken an Rücken gestellte (und vergossene) Zierplatten (9.—10. Jahrhundert) mit gleichem Motiv des aufgeblühten Kreuzes, das oben Rosetten umgeben. Das Säulenkapitell (aus Konstantinopel) gehört noch dem 6. Jahrhundert an, vertritt aber schon den Typus des reinen Würfel- (bzw. Kämpfer-) Kapitells der justinianischen Zeit, mit reichem, aus Zickzackbändern gebildetem Netzwerk.

Die weitere Entwicklung der Kapitellformen läßt sich im folgenden Abschnitt beobachten. Während das Kapitell der großen Mittelsäule an der Hauptwand aus der Zeit des Heraklius († 641) bei ähnlicher Grundform von fast willkürlich kompositem Charakter ist (gekreuzte Füllhörner vorn, lanzettförmige Blätter

hinten) erhält sich das Kämpferkapitell in strenger, entweder blattloser (vgl. das Gegenstück, 7. Jahrhundert) oder doch ins Geometrische umstilisierter Dekoration (vgl. das Kapitell aus Pergamon rechts unten daneben aus dem 7.—8. Jahrhundert) bis ins 2. Jahrtausend als eigentlicher Stammtypus der byzantinischen Architektur, der sich dann seit dem 10.—11. Jahrhundert wieder mit reicherem, byzantinischen Vorbildern nachgeahmtem Blattschmuck bekleidet. Ein schönes Beispiel solcher Behandlung stellt das Kapitell der Verde-antico-Säule dar (wenn auch vielleicht nur in venezianischer Nachahmung).

Bis hierher reicht die Gruppe der Bildwerke des byzantinischen Mittelalters. Sie sind durchgehends in einem Flachrelief von sehr mäßiger Erhebung, aber feiner Abstufung gearbeitet, auf das sich die bildnerische Tätigkeit der byzantinischen Kunst beschränkt. Einzelgestalten in voller Vorderansicht bilden ihre Hauptaufgabe, am häufigsten Darstellungen der Gottesmutter. Das größte Relief (aus Konstantinopel, 10.—11. Jahrhundert) in der Mitte zeigt diese mit betend erhobenen Armen auf schemelartigem Sockel unter einem von Spiralsäulen getragenen (mitsamt dem Kopf und beiden Händen fehlenden) Bogen stehend. Es ist eine vortreffliche Probe des monumentalen Stils der jüngeren Blütezeit, dessen Wirkung durch die schlanken Proportionen und den großen, fast linearen, plissierten Faltenzug bestimmt wird.

Wie dieser Typus zwar durch reichere Drapierung mit überfallenden Gewandzipfeln, Zickzacksäumen usw. fortgebildet wird, zugleich aber die Formensprache verflaut, läßt das kleinere Relief der Maria Orans (12.—13. Jahrhundert) daneben (rechts) erkennen, dem in der Behandlung eine zugehörige Darstellung des Erzengels Michael (links) als ihres Trabanten in kaiserlichem Ornat mit dem Loros entspricht (die Gegenfigur Gabriels fehlt). Beide Gestalten verraten in den zu kurzen Armen und übertrieben kleinen Füßen den beginnenden Stilverfall. Dagegen bewahrt ein (rechts) neben der großen Mittelsäule hängendes Reliefbildchen der ste-

henden Gottesmutter mit dem Kinde vor der Brust einen sehr alten ikonographischen Typus (Wlacherniotissa) trotz der flüchtigen Arbeit (11.—12. Jahrhundert) noch in sehr stilgetreuer Wiedergabe (erw. in Venedig in den vierziger Jahren). Über dem großen Relief endlich ist ein anderes von mittlerer Größe befestigt, das die sitzende Gottesmutter als »Thron Christi« mit dem segnenden Kinde auf ihren Knien darstellt (12. Jahrhundert, aus Conversano in Apulien, aber wohl Arbeit eines griechischen Künstlers).

Die Brüstungsplatten dieser Epoche, zu unterst angebracht, tragen das bevorzugte, in mannigfaltiger Weise abgewandelte Bandgeflecht, das sich um einen größeren Kreis in symmetrisch angeordneten kleineren verschlingt. Als Füllungen dienen Rosetten- (bzw. Muschel-) Motive (dieViertelplatte links eine venezianische Nachahmung). Daneben sind Tierszenen beliebt. Die zwischen Wand und Verde-antico-Säule eingeschlossene Brüstung bietet davon ein besonders schönes, auf beiden Seiten bearbeitetes Beispiel und zugleich einen interessanten Beleg für das Eindringen von Motiven der sarazenischen Kunst, der sowohl das vom Adler gepackte Reh wie die Komposition der beiden einen Hahn umlauernden Füchse entstammt (vgl. die Deckenmalereien der Cap. Palatina in Palermo). Die Stilisierung der Weinranke wie der Akanthusbordüre hingegen ist ganz das Ergebnis der byzantinischen Stilentwicklung.

Zwei über der Maria Orans und dem Erzengel Michael angebrachte Zierplatten, die im Spitzbogen abgeschlossen sind, lassen sich zwar kaum als griechische Originalarbeiten ansprechen, sie geben aber zweifellos in ihren Kompositionen (Reh vor einer Blütenstaude und Schwanenpaar mit verschlungenen Hälsen über einem von einem Löwen angefallenen Reh oder Hasen) griechische Vorbilder im engsten Anschluß wieder. Diese ganze Gattung geht mit ihrer typischen Umrahmung durch die doppelseitige Zahnschnittleiste in die venezianische Plastik über.

Zwei Brokatstickereien und die im Saal verteilten Bilder gehören schon der spätbyzantinischen Stilphase

(15.—17. Jahrhundert) an; die Verkündigung an der Fensterwand ein Werk des Priesters Emanuel Tyane 1640.

Die gesamte italienische Skulptur des frühen und hohen Mittelalters ist in dem letzten Drittel des Saales untergebracht. Die Kämpferkapitelle mit magerem Akanthusgerank des vierten Säulenpaares sind venezianische Nachahmungen byzantinischer Typen der Übergangszeit (8.—9. Jahrhundert). Diese Form geht in den romanischen Stil über, wie die Kapitelle der beiden die Tür der Schmalwand flankierenden Säulen (11.—12. Jahrhundert) veranschaulichen, wenngleich die Blattbildung hier eine Umstilisierung erfährt. Griechischen Typus hat auch der kämpferartige Aufsatz des kannellierten Pilasters an der Wand (der Verde-antico-Säule gegenüber) mit dem altchristlichen Motiv der Vögel in Weinranken (flüchtige italien. Arbeit des 7.—8. Jahrhunderts). Unmittelbar aus dem antiken korinthischen Kapitell abgeleitet, aber in einen ganz anderen Geschmack übersetzt sind hingegen die langobardischen Kapitelle der beiden Spiralsäulen im letzten Abschnitt. Aus dem Blattkapitell mit doppeltem Kranz entstehen endlich durch Anfügung und Häufung von Tierfiguren (Vögel, Sirenen, Löwen, Greifen) an Ecken und Seiten blattlose Formen, wie sie die kleinen in den Ecken der Schmalwand aufgestellten Säulen tragen.

Hier kreuzt sich schon mit der antik-byzantinischen Tradition die zweite Kunstströmung des frühen italienischen Mittelalters, die langobardische, in der das Tierornament ebenfalls von Anfang an beliebt ist. Doch hat in ihr ein gerilltes Bandornament die Vorherrschaft, das sich in seinen Motiven (mehrfach durchschlungenen Flechtbändern mit runden oder eckigen Schlingen, zu dreieckigen Gebilden geformten Trauben, Wein-, Dreiblatt- und Kreuzfüllungen) wesentlich vom byzant. Bandgeschlinge unterscheidet. Solche Ornamente schmücken die Pilaster, Friesbalken, eine Fensterfüllung und vor allem die beiden Ciboriumsbogen (der kleinere mit aufliegender Weihinschrift des Papstes Johanns VIII.) an der Hauptwand, sowie die davorgestellten

beiden Brunnen und den Sarkophag dazwischen, dem ein anderer langobardischer mit roher Darstellung von Pfauen in Rankenumrahmung gegenübersteht.

In der oberen Reihe sind als Seitenstücke hier und an der Fensterwand spitzbogige venezianische Zierplatten angebracht, deren flaches Relief und Gegenstände (Vögel, die aus einer Schale trinken oder auf einer Pflanze sitzen) wieder auf byzantinische Vorbilder zurückweisen. An der Schmalwand endlich ist eine Gruppe von ähnlichen, jüngeren venezianischen Zierplatten in kräftigem Hochrelief mit phantastischeren Kompositionen (13. Jahrhundert) zusammengestellt. Sie dienten als typischer Fassadenschmuck der Paläste (Pal. Mosca). Das Mittelstück bildet ein spätromanisches Relief des Marcuslöwen, und unter diesem ist ein Rankenfries mit Füllfiguren angebracht, der eine Stilprobe der oberitalienischen architektonischen Dekoration bietet, wie sie sich um 1200 in Parma, Modena und anderenorts entfaltet. Von der damals noch schwach entwickelten Freiplastik besitzt die Abteilung ein vorzügliches Werk in der Madonna mit segnendem Kinde des Presbyter Martinus von 1199 (über dem langobardischen Sarkophag). Ein traditionelles hieratisches Schema ist hier in eine Rundfigur umgesetzt. Die als Säulenträger dienenden beiden Löwen (13. Jahrhundert) zu den Seiten der Tür bilden ein ständiges Zubehör romanischer Kirchenportale in Italien.

Erzeugnisse altchristlicher Kleinkunst, zum kleineren Teile abendländischen, zum größeren Teile jedoch byzantinischen oder syro-ägyptischen Ursprungs, sind in drei Glasschränken an den Fenstern vereinigt. Der mittlere, kastenartige, enthält vorwiegend Kleinbronzen und Elfenbeinschnitzereien. Von der Decke hängen Lampen, Lichterreifen und eucharistische Tauben herab; in der Mitte ein bronzenes Standkreuz mit zahlreichen Anhängern, daneben zwei syro-ägyptische Pyxiden (Elfenbein-Schachteln), die eine in noch klassischen Formen (4. Jahrhundert) Christus zwischen den Aposteln, die andere (6.—7. Jahrhundert) die Jugendgeschichte Christi mit manchen den Apokryphen entlehnten Zügen darstel-

lend. Auf der Vorderseite die bekannte Bronzestatuette Petri mit dem Kreuz (römische Arbeit aus dem 4. Jahrhundert), Lamm (aus Trapezunt, 6. Jahrhundert) mehrere Weihrauchfässer mit den Hauptszenen des Lebens Christi (palästinensischen Ursprungs), zahlreiche Lampen mit christlichen Emblemen; weiterhin ein zweiseitig bearbeitetes, purpurn gefärbtes byzantinisches Elfenbeinrelief mit Darstellung der Krönung Kaiser Leos (9. Jahrhundert), ein Elfenbeinkasten mit antikisierenden Darstellungen (Kampf- und Zirkusszenen).

Von den pultförmigen Schränken umschließt der erste eine Sammlung altchristlicher Tonlampen (meist italienischer Herkunft), Ölampullen (aus Kleinasien) und Bronzekreuze (aus Syrien und Palästina). In der Mitte geschnittene Steine, Goldgläser, sowie einige hervorragende Elfenbeinarbeiten: ein Stück eines großen Buchdeckels mit Darstellung des Kindermordes, der Taufe Christi und der Hochzeit zu Kana (römisch um 400), sowie ein Diptychon: Christus zwischen Petrus und Paulus und Maria zwischen Engeln, im Stil der Kathedra des Bischofs Maximian in Ravenna (wohl alexandrinisch).

Im zweiten pultförmigen Schranke nimmt eine der feinen, tragbaren, byzantinischen Mosaikarbeiten die Mitte ein, links davon die Elfenbeinschnitzereien der mittelbyzantinischen Epoche, ausgezeichnet durch sorgfältige und zierlichfeine Arbeit (Triptychon mit Kreuzigung des 10.—11. Jahrhunderts, daneben die 40 zum Tode des Erfrierens verurteilten Märtyrer), rechts ein großes spätbyzantinisches Speckstein-Diptychon (mit Festbildern), umgeben von abendländischen byzantinisierenden Elfenbeinreliefs, von denen mehrere in ihrem derben Stile dem Altarvorsatz des Doms in Salerno verwandt sind. Daneben zahlreiche Glasflüsse, geschnittene Steine, Schnitzereien in Speckstein, Perlmutter, Holz und dergleichen mehr.

Außerdem ist vor der größten Säule an der Hauptwand ein hoher byzantinischer Bronzekandelaber aufgestellt.

Saal 5. Koptischer Saal.

Durch die Seitentür der Hauptwand gelangt man in den Saal der koptischen Altertümer. Hier ist ein beträchtlicher Bestand von den Kunsterzeugnissen der christlichen einheimischen Bevölkerung Ägyptens aus dem 3.—8. Jahrhundert, die erst seit einem Jahrzehnt ein lebhafteres Interesse erweckt haben, vereinigt. So roh teilweise die Werke des unter dem befreienden Einfluß des Christentums zu neuer Tätigkeit erwachenden Kunstschaffens des ägyptischen Hinterlandes erscheinen, so besitzt das letztere doch eine unbestreitbare entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, einmal durch den Einfluß, den es rückwirkend auf die griechische christliche Kunst bei der Stilbildung der byzantinischen Kunst geübt hat, zweitens aber als genetische Vorstufe der arabischen Kunst. Liegt doch schon die Stärke der koptischen Kunst auf der ornamentalen Seite. Ihre Entwicklung besteht in einer fortschreitenden Schematisierung von der hellenistischen Kunst ererbter oder von Syrien und Byzanz aufgenommener Motive. Nicht nur das Pflanzenornament und im Zusammenhange mit ihm die dekorative Architektur erfährt eine antinaturalistische Umstilisierung, sondern auch figürliche Gebilde werden zu geometrisch erstarrten Formen. In mancher Beziehung ist ein Einfluß altägyptischer Kunstweise zu verspüren, namentlich in der Vorliebe für ein ganz flaches, die Abstufung auf das äußerste beschränkendes Relief, während in dem Streben der lückenlosen Flächenfüllung die Tendenzen der Arabeske sich ankündigen. Außer an architektonischen Ziergliedern, Relieffüllungen u. dgl. betätigt sich die koptische Kunst besonders an den Grabsteinen (Stelen). Das bevorzugte Material sind die weichen ägyptischen Kalk- und Sandsteinarten, deren Behandlung mit der blühenden Holzschnitzerei vieles gemein hat. Für diese waren schwere Nadelhölzer im Gebrauch. In der Kleinkunst ist Bein, aber auch Ton und Bronze verarbeitet worden. Die wichtigsten Fundstätten sind Achmim, Antinoë, el Fajum, Aschmunëin, Luxor, Kene und vor allem die Ruinen

koptischer Klöster in Bâwit, für die Kleinplastik auch die Schutthügel (Kom-Ischgan u. a.) im Gebiet von Alexandrien.

Haupt- und Fensterwand des Saales werden durch zwei breite Pilaster in je drei flache Blendnischen gegliedert. Den Pilastern sind Säulen (in Nachahmung von Sandstein) mit originalen Kapitellen vorgestellt. Nur eins von diesen am ersten Pilaster rechts vom Eingang (aus dem vorigen Saal) aus prokonnesischem Marmor ist ein vom Bosporus importiertes Stück mit dem kleinzackigen (theodosianischen) Akanthusschnitt. Dieser korinthische Typus erscheint schon in dem größten Kapitell der inmitten des Saales aufgestellten Säule dahin umgebildet, daß im unteren Blattkranz einzelne Blätter durch Mäander und andere, z. T. geometrische Motive ersetzt sind. Die Kapitelle am zweiten und am gegenüberstehenden Pilaster zeigen eine noch viel stärker schematisierte (ersteres eine ägyptisierende) Blattbildung, das zweite der Fensterwand hingegen die völlig glatte Grundform der auf die Zahl von vier beschränkten Blätter. Von den Kapitellen einer in die Mittelnische der Hauptwand eingebauten Säulenstellung läßt das mittlere noch deutlich seine Abkunft vom korinthischen erkennen, wenngleich es die (in Syrien aufgekommene) Auflösung des Blattes in kleinere Teilmotive (Dreiblätter, Kelche u. dgl.) von harten eckigen Umrissen aufweist. Die beiden seitlichen Kapitelle haben die Form des byzantinischen Kämpferkapitells das hier gleichsam von den verflochtenen wedelartigen Akanthuszweigen umsponnen ist (vgl. die Kapitelle de Hagia Sophia). Noch stärker verändert durch fiederartige Rippung ist das Akanthusgezweig eines Kapitells welches (als Gegenstück eines glatten Blattkapitells) die Bekrönung der einen von zwei kürzeren, denselben Eingang flankierenden Säulen bildet.

Auf dem letzterwähnten Säulenpaar stehen Löwen, die in geometrischer Stilisierung der Formen nur noch von der Protome eines dritten balkenartigen Stückes übertroffen werden. Über ihnen und zu oberst an den Pilastern und in den Nischen sind friesartige Steine

angebracht. Sie tragen teils figürliche antike oder christliche Darstellungen (Vase zwischen aufspringenden Löwen, Reiterheiliger mit Krokodil, Seekentaur mit Nereide, Leda, am zweiten Pilaster kranzhaltender und schwebender Putto) teils den charakteristischen Rankenschmuck mit Tierfiguren in den Einrollungen. In der Mittelnische ist über einer Säulenstellung ein größerer Teil eines solchen Frieses mit Wedelranken und kranzhaltenden Genien zusammengestellt. Das Mittelstück der rechten Nische (aus Bâwit) stellt eine arabeskenartig stilisierte Weinranke dar, ein Hauptmotiv der koptischen Kunst. Am ersten Pilaster befindet sich in Augenhöhe links das Fragment einer Orpheusgruppe (die zuhörenden Tiere nebst Satyr), rechts Grabstele, eine Mutter mit Kind darstellend, darunter beiderseits Stelen mit Frauengestalten, die mit ausgebreiteten Händen beten (Orans als Verkörperung der Seele der Verstorbenen), wie sie namentlich im Gebiet von Theben typisch sind (die erste links datiert Ära mart. 419=703 n. Chr.), sowie in der Mittelnische eine reiche Schranke mit radähnlichem Bandgeflecht, aus Bâwit stammend. Bei durchgehends rohem Stil zeigt sich gelegentlich Beobachtung der äußeren Wirklichkeit in der Tracht. Bedeutsamer sind die Reliefs des zweiten Pilasters, von denen das mittlere links Christus selbst zu Pferd von zwei Engeln geleitet zeigt. Das rechts befindliche stellt den Stifter des berühmten weißen Klosters, den ägyptischen Mönchsheiligen Schnudi (Abba Schenute) mit Stab und langem Ärmelrock dar. Das Gegenstück links ist eine Stele mit dem beliebten, aber tiefer als gewöhnlich herausgearbeiteten Motiv des Kreuzes, das unter einer Arkade steht. An der Hauptwand haben auch die bedeutendsten beiden Bildwerke in Stein ihren Platz gefunden, und zwar das Hochrelief einer Stadtgöttin von trockenster Messertechnik der Gesichtsbildung im Bogenfelde der Tür und ein Kaiserkopf mit (früher vergoldetem) Lorbeerkranz in der Mitte der rechten Seitennische (auf kurzem Säulenstumpf mit Korbkapitell). In der abgeplatteten Nase, der Form des Ohres und besonders der verlängerten Tränendrüse verrät er

aufs deutlichste die Anregungen altägyptischer Bildnisse (die Augen waren eingesetzt). Über ihm ragt eine reich dekorierte Giebelnische von charakteristischer Form vor mit Putten, die auf Seedrachen reiten, und jugendlicher Maske.

Die Schmalwand mit dem zweiten Eingang trägt zwei ähnliche in Tiefendunkel ausgearbeitete Zierplatten aus Bâwit, die Fensterwand rechts vom Halbfenster einen prachtvollen Rebenfries (aus Bâwit) und kleinere Bruchstücke. Von ihren Säulen wird die eine (links) beiderseits, die andere nur an der linken Seite größtenteils von Grabstelen flankiert; sie zeigen teils den Totenvogel — die fliegende und ein Kreuz im Schnabel, in den Krallen oder im Kranze über den Flügeln haltende Taube —, teils den Nilschlüssel, das altägyptische als Lebenszeichen bekannte Henkelkreuz, welches von den Kopten nunmehr auf das Monogramm Christi bezogen wurde, manchmal auch beide vereinigt. Andere dieser Stelen tragen Kreuze mit verschiedenem Schmuck, unter diesen auch eines, das auf Stufen steht und sich dadurch als das (konstantinische?) Golgathakreuz zu erkennen gibt, wobei die regelmäßig wiederkehrende Arkade den Baldachin nachahmt. Der Stil dieser Stelen ist gewöhnliche Steinmetzarbeit.

Die hintere Schmalwand schmücken zwei große Karniese (oder Antenkapitelle?), von denen besonders das links befindliche mit doppelter Blattreihe durch einen Akanthusschnitt von ausgesuchter Eleganz und Schärfe hervorragt, das andere über einfacher Reihe eine stilvolle Flechtranke aufweist. Unter beiden sind breite Nischenabschlüsse von Muschelform angebracht und noch niedriger Bordbretter mit kleineren architektonischen Ziergliedern und anderen Fragmenten.

Unterhalb der Steinfriese laufen an mehreren Stellen hölzerne hin, von denen hervorzuheben sind: an der Hauptwand in der r. Blendnische ein solcher mit Golgathakreuz zwischen Muschelrosetten und einer mit zwei Engeln, die ein Kreuz halten, und an der ersten Schmalwand ein Balken mit zwei schwebenden, ein Medaillon tragenden Engeln (Bâwit). Ein größeres Holzrelief (Balkenab-

schluß), den betenden Daniel in persischer Tracht zwischen den Löwen darstellend (Bâwit), befindet sich zu äußerst rechts an der Hauptwand, darüber ein kapitellartiger Aufsatz mit dem Totenvogel (Bâwit), und zuoberst ein einen Kranz haltender Adler. Auf der hinteren Schrankvitrine ist grobe Tonware aufgestellt. Von den Vasen zeigen manche menschliche Figuren (z. B. Oranten auf der großen Vase auf dem Schranke), andere in Weiß aufgemalte Fische (wohl eine Anspielung auf die Fischsymbolik), Vögel oder gar kein Ornament. Die großen durchbrochen gearbeiteten Tonuntersätze (zwei neben dem Kaiserkopfe) waren zur Aufnahme von Gefäßen bestimmt.

Der Schmuck des Koptischen Saales wird vervollständigt durch Gewebe, welche die freien Wandflächen oberhalb und zwischen den Skulpturen schmücken. Es sind meist mehrere größere oder ganze Stücke zusammen, gestellt, hemd- oder mantelartige Gewänder, die mit mehr oder weniger reichen Einsätzen, von den Schultern nach vorn und rückwärts herablaufenden Borten (Claven) geschmückt sind. Den Grundstoff bildet in der Regel Leinen den Einschlag buntfarbige oder Purpurwolle in der vorherrschenden Technik der Wirkerei (vgl. ein ganzes Hemd rechts neben dem Halbfenster in der Mitte, dann zu seiten des Kaiserkopfes eine Gruppe verschiedener Borten und Einsätze sowie Seidenstickereien, welche ganze Szenen aus dem Evangelium in einem weiter entwickelten, schon ziemlich erstarrten Stil darstellen, verschiedene christliche Embleme in dem einen Rahmen unter der dreiteiligen Säulenstellung, in dem andern solche mit figürlichen Kompositionen. Dazu kommen sammet- und friesartige Stoffe (vgl. das Mittelstück der dunkeln Schmalwand) und vor allem großfigurige gobelinartige Wirkereien, wohl meist für Vorhänge bestimmt. Solche (oder Purpur- u. a. Einsätze) sind zwischen und auf die Gewänder der oberen Rahmen eingesetzt worden, um ein größeres Material in wirksamer Gruppierung zu zeigen. Von der Mehrzahl der antikisierenden Darstellungen unterscheidet sich auffallend eine Gruppe von jüngerem und mehr provinzialem Charakter durch ihre schreiend grellen Farben und oft

verzerrte Zeichnung (rechts oben neben dem Halbfenster).

Der erste Wandschrank (neben dem Eingange zum Saal der Stoffsammlungen enthält Proben von Malerei auf Holz und Papyrus sowie kleinere Holz- und Beinschnitzereien und Glasgefäße. Zu beachten ist besonders das auf Holz gemalte Porträt eines Bischofs. Auf dem unteren Brett der linken Abteilung sind Webekämme und eine Nadel für Wirkerei, auf den Pulteinsätzen darunter links Holzkämme und beingeschnitzte Amulette, auf der rechten Seite kleinere Geräte aus Bein mit Kreispunktornament, zu unterst in allen Abteilungen Lederarbeiten (Schuhe, Gürtel, Kopfkissen) ausgelegt; im obersten Fache beiderseits Glasgefäße (vor allem ein dunkelblauer Pokal mit Darstellung der Weinernte in geritzter Zeichnung auf Blattgold). Die erste Fenstervitrine enthält in der Mitte zwischen zwei großen Bronzehandspiegeln ein silbernes Kreuz mit gravierter Darstellung des Kruzifixus, umgeben von Engeln und Heiligen (auf der Rückseite der hl. Schenute), darunter auf einer Unterlage vereinigt vorwiegend Schmucksachen und zierliche Geräte aus Gold, Blei, Kupfer, Elfenbein, Glas; links von der Mitte eine Fülle von Schmuckstücken von Bronze, darunter zahlreiche Kreuze mit und ohne Glaseinlagen, rechts Bronzefigürchen für Gerätzier und kleine Gegenstände von Metall. Die zweite Fenstervitrine zeigt drei Gruppen von Beinschnitzereien, hauptsächlich für Möbelbeschläge bestimmt, von denen die linke und die mittlere noch ganz antike Motive (Herakles, Bacchus, Nereiden, Satyrn und besonders tanzende Mänaden) und Stilbehandlung aufweist, die rechte überwiegend christliche Gegenstände (Mittelstück Abrahamsopfer) in einem strengeren und zum Teil stark vergröberten Stil, darunter aber noch manche schöne Arbeit besonders in einfacher, ursprünglich farbig eingelegter Ritzung.

Der zweite Wandschrank vereinigt Erzeugnisse der Kleinkunst und des Kunstgewerbes, vorwiegend aus Bronze und Ton. Das oberste Fach füllen meist bemalte Tongefäße und Teller; in Augenhöhe zahlreiche Kleinbronzen,

darunter Weihrauchbecken mit neutestamentlichen Darstellungen, Leuchter, Flaschen, Kannen u. a. m. Die untersten Fächer füllen teils größere Bronzegeräte, teils kleinere Skulpturen und eine zahlreiche Sammlung von Tonlampen (meist mit christlichen Inschriften oder Emblemen, einige in Froschgestalt), Ampullen (viele mit der Darstellung des hl. Menas zwischen zwei Kamelen) und Tonstempeln (zum Verschluß von Krügen).

In der Mitte des Saales zwei Pyramidenstutzvitrinen, von denen die eine besonders Holzschneidereien (darunter als Hauptstück die Darstellung einer durch christliche Kriegsscharen aus der Belagerung durch Barbaren befreite Stadt) sowie einige kleinere Geräte und Figuren aus Stein enthält; die andere enthält eine Sammlung von Lampen (besonders zu beachten eine große in Schiffsgestalt) und anderen Geräten aus Bronze.

Aus dem koptischen Saal gelangen wir in

Saal 4. Spätgotische Bildwerke.

Im oberen Aufsatz der Freivitrine steht als Mittelstück eine durch Feinheit und Anmut ausgezeichnete Alabasterstatuette Nino Pisanos, neben ihr eine Paxtafel mit Maiestas Domini und Tod der Gottesmutter (Nr. 142), hervorragende italienische Arbeit des 14. Jahrhunderts. An der Ecke links eine Madonnenstatuette mit Baldachin (Nr. 80), die den französischen Typus vom Ende des 13. Jahrhunderts vorzüglich vertritt, während die beiden tiefer stehenden Reliefs, Reste einer Gefangennahme Christi und eine Apostelgruppe (Nr. 118 u. Nr. 119) mit ihren ausdrucksvollen Köpfen bereits dem späteren 14. Jahrhundert angehören. An der Längswand darunter mehrere Diptychen mit ausführlicher Schilderung der Passion Christi, das mittlere (Nr. 78, 79) aus dem 13., die seitlichen aus dem 14. Jahrhundert. Ähnliche Arbeiten an der Schmalseite links (in der Mitte ein Diptychonflügel mit Szenen aus der Legende vom Tode Mariä), an der Schmalseite rechts eine besonders feine und durch die teilweise erhaltene Bemalung reizvolle Relieffigur der Maria mit dem Kinde (Nr. 85), darunter eine Anzahl

profaner Reliefs (Liebesszenen, Romanillustrationen), unter denen das durchbrochene Relief, ein Liebespaar darstellend, als eine der feinsten Arbeiten der Art (Nr. 140) (englisch? 14. Jahrh.) hervorzuheben ist. An der Rückwand die italienischen Arbeiten der Zeit, zwei Klappaltäre aus der Werkstatt der Embriachi in Venedig (Nr. 146 und 147), charakteristisch durch die Zusammenstellung der halbrunden Beinstücke. Hervorzuheben zwei feine Medaillons (Nr. 153 u. 152, Anbetung der Könige und Tod Mariä) mit vollständiger Bemalung.

Gleichfalls Arbeiten aus der Werkstatt der Embriachi: (Nr. 145) ein großes Triptychon mit der Passion, der Madonna und Heiligen sowie zwei Schmuckkästen mit Liebespaaren (Nr. 149 und 150).

Das Hauptportal dieses großen Saales führt durch die große Nische der Basilika (3) geradeaus zu der

SAMMLUNG DER DEUTSCHEN UND NIEDERLÄNDISCHEN SKULPTUREN.

Hier sind mit den plastischen Arbeiten einige wertvolle Glasgemälde und die deutschen Tafelbilder des 13.—15. Jahrhunderts vereinigt, an denen das Museum besonders reich ist. Die engen Beziehungen zwischen Plastik und Malerei im frühen und späten Mittelalter legten eine solche Zusammenordnung nahe. Ferner sind einige französische Bildwerke hier aufgestellt.

Der an die »Basilika« anstoßende große Saal (23) ist durch Scherwände in Abschnitte gegliedert, in denen, möglichst nach Schulen und Meistern geordnet, die Arbeiten der deutschen Frührenaissance (1450—1525) mit Ausnahme der niederrheinischen, Platz gefunden haben. Der letzte (4.) Abschnitt geht rechts in den sog. Emporensaal (24) über, in dem vereinigt wurde, was an romanischen und gotischen Skulpturen, wie an Tafelbildern dieser Zeit vorhanden ist; Abschnitt 4 schließt sich mit seinem Inhalt zum Teil noch dem Emporensaal an. Links, dem Emporensaal gegenüber, führt eine Tür in einen kleinen gewölbten Raum (21), in dem hauptsächlich Werke der deutschen Hochrenaissance aufgestellt sind. An ihn schließt sich der große gewölbte Saal (20), der noch einige süddeutsche, außerdem aber Werke der niederrheinischen Schule enthält, ferner in mehreren Glaskästen die kleinen Bildwerke in Holz, Elfenbein, Perlmutter, Speckstein, Zinn und Bronze. Ein großer Glasschrank, der jenseits dieses Saales in dem Raum an der kleinen Treppe (18) steht,

enthält im wesentlichen gleichfalls niederrheinische Arbeiten.

Im einzelnen ist folgendes hervorzuheben:

Saal 23. Deutsche Holzbildwerke der Spätgotik.

An den Wänden links und rechts der großen Eingangstür zwei große, jetzt aus acht Tafeln bestehende Altarflügel Hans Multschers mit Szenen der Passion (die Außenseiten der Flügel) und des Marienlebens (die Innenseiten), merkwürdige, durch die Kraft des Ausdrucks ausgezeichnete Jugendwerke dieses frühen, in Ulm und Sterzing tätigen oberschwäbischen Meisters, der Maler und Schnitzer in einer Person war. Auf den Tafeln die doppelte Signatur und die Jahreszahl 1437.

Den Multschers gegenüber an den Scherwänden hat man zur rechten Hand neben einem bayrischen Altar (mit Anbetung der Könige) die bemalten Statuen einer Madonna (Nr. 292) und eines Papstes (292 C) im Stil des hauptsächlich in Tirol und Oberösterreich tätigen Malers und Schnitzers Michael Pacher (ca. 1435—1501). Über dem Altar zwei Büsten von Heiligen in dunklem Holz (Ende des 15. Jahrhunderts, vom Chorgestühl der Münchener Frauenkirche), Arbeiten des bayrischen Meisters Ambrosius Grasser. Pachers Richtung gehören auch die zwei reich vergoldeten Heiligenstatuen (292 A und 292 B), links und rechts von der Eingangstür, an. Zu den Seiten eines an der zweiten Scherwand befindlichen, von dem Meister des Ulmer Hochaltars Daniel Mauch stammenden Reliefs der Sippe Christi (333 A) zwei in einer oberbayrischen Werkstatt entstandene Heilige, Petrus und Georg, welch letzterer in der Frische und Kraft seiner Charakteristik als besonders gutes Beispiel der Schnitzkunst dieser Gegend sich erweist. Am Sockel des Schreins sind kleine südtiroler Reliefs (Nr. 293, 294) angebracht, interessant wegen ihres engen Zusammenhangs mit oberitalienischen Arbeiten. Am Fenster links eine feine, aus der Gegend von Tegernsee stammende, der Zeit um 1500 angehörige Pietà, und am Fenster rechts eine thronende Madonna von einem niederbayrischen Meister. An den

Schmalseiten der Scherwände eine säugende Madonna von einem Meister in der Richtung des Veit Stoß und ein hl. Georg, oberbayrisch, um 1500.

Im folgenden Abschnitt (2) sind neben und zwischen vier Altarflügeln des Memminger Malers Bernhard Strigel (1460 oder 1461—1528), paarweis geordnete Heilige darstellend, Reliefs und Statuen schwäbischer Herkunft aufgestellt und zwar links zwischen diesen Tafelbildern eine Maria als Mutter des Erbarmens (Nr. 330, um 1500), von großer Innigkeit und Keuschheit des Ausdrucks, während an den oben (links und rechts) angebrachten Flachreliefs eines männlichen Heiligen (340 B) und der hl. Brigitta (?) der Strigelsche Charakter der Köpfe hervorzuheben ist. An der rechten Wand hängt zwischen den Strigelschen Tafeln eine Anbetung der Könige in Holz (364), von einem bedeutenden, namenlosen schwäbischen Meister (um 1510), rechts davon steht die unbemalte (ungefaßte) Statue eines hl. Königs (um 1480) und links eine mittelrheinische Madonna (um 1525). Dem Könige gegenüber an der Fensterwand ein h. Martin (Nr. 362, um 1510) gleichfalls schwäbischer Herkunft. Über den Strigels an beiden Wänden sechs Holzbüsten von Vorfahren Christi (?), die mit neun anderen (an den Wänden gegenüber, in Abschnitt 1 und 4, in Raum 20 Nr. 342—356) zu einem Zyklus gehören, der das Gestühl der berühmten Fuggerkapelle (in der Annenkirche zu Augsburg) schmückte, für deren Altar Dürer die Zeichnungen lieferte. Unsere Büsten, bald mehr durch die peinliche Sorgfalt der Ausführung, bald durch Liebreiz des Entwurfs überraschend (die Frauenbüste über der Mantelmadonna), sind Arbeiten des Adolf Dauher von Augsburg (um 1510).

Den Strigelwänden gegenüber befinden sich links weitere Werke schwäbischer Meister: große Krönung der Maria um 1500 (Nr. 361 A); unter derselben ein reizvolles, reich vergoldetes Holzrelief mit der Wochenstube der hl. Anna, eine Augsburger Arbeit um 1510 (Nr. 358), links und rechts davon zwei Reliefs, Christus am Ölberg, das linke von einem elsässischen Meister um

1500, das rechte, etwas frühere von einem mittelrheinischen, und, durch den feinen Ton der Bemalung ausgezeichnet, zwei Gruppen mit der Messe des hl. Gregor und der Enthauptung der hl. Katharina (Nr. 331 und 332).

An der entsprechenden Scherwand zur Rechten Werke des hervorragenden Nürnberger Bildschnitzers Veit Stoß (ca. 1440—1533) und seiner Richtung; eine große Krönung der Maria, eine Statue Johannes' des Evang. (307 B) und, als sicher eigenhändig, sechs ungefaßte kleine Holzreliefs mit der Verkündung und fünf Passionsszenen, zur berühmten Rosenkranztafel des Meisters, jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg, gehörig (Nr. 301—306). Am Fenster, auf der entgegengesetzten Seite des Abschnittes, wird die Kunst des berühmten Nürnbergers besonders gut durch die beiden lebensvollen Statuen des Evangelisten und des Täufers Johannes gekennzeichnet. Das zwischen ihnen stehende Doppelbild des dornengekrönten Heilandes und die beiden Heiligen, Magdalena und Apollonia, an der oben besprochenen Scherwand zeigen deutlich die feine fränkische Art. An den Schmalseiten der Scherwände (vor Abschnitt 3) ein hl. Laurentius, oberbayrisch, um 1490, und gegenüber ein Christusknabe, die frische Arbeit eines vermutlich fränkischen Meisters um 1470.

Im Abschnitt 3 eine reiche Auswahl von Werken des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. In der Mitte der Wand rechts (325 F) ein wichtiges, urkundlich beglaubigtes Frühwerk des Meisters, Christus, der Magdalena erscheinend, von dem 1490—1492 entstandenen Magdalenenaltar der Pfarrkirche zu Münnerstadt stammend. Die frühere Zeit des Meisters wird ferner durch die am Fenster links stehende Statue des Apostels Matthäus veranschaulicht. Unter dem eben genannten Relief eine stimmungsvolle Dreifaltigkeitsgruppe (die Taube fehlt) mit Resten alter Bemalung und Vergoldung (Nr. 325 E), daneben links ein sehr feines Engelkonzert (325 A) und ringsum, an derselben Wand, vier Heilige aus Riemenschneiders Werkstatt (Nr. 321 bis 324), vom Altar der Kitzinger Pfarrkirche stammend.

An der entsprechenden Wand linker Hand ebenfalls von »Meister Dill« zwei schöne Statuen der Maria mit dem Kinde (Nr. 312 und 318), unten die Sitzfiguren der vier Evangelisten, von edelster Bildung der Köpfe (314 bis 316), ein hl. Georg zu Pferde (Nr. 325), in seinem zierlich durchgeführten Plattenharnisch ein lebensfrisches Reiterbild des ausgehenden 15. Jahrhunderts; ein hl. Johannes, merkwürdig wegen der gut erhaltenen alten Fassung (Riemenschneider bemalte seine Arbeiten nur selten). Ferner die Wiederholung einer größeren Arbeit des Meisters, eine bunt bemalte Beweinung des Leichnams Christi. An derselben Wand, dem Meister nahestehend, eine Gruppe der klagenden Frauen von einer Beweinung Christi oder Kreuzigung (Nr. 320).

Dieser Wand gegenüber sind weitere, Riemenschneider und seiner Richtung mehr oder minder nahestehende Werke angebracht, die sich um einen schwäbischen Altar aus dem Anfange des 16. Jahrh. gruppieren. Unter ihnen eine eigenhändige kleine Maria, das Kind anbetend (Nr. 317); darunter eine allerliebste kleine Gruppe der Madonna, dem Kinde das Fläschchen reichend (Nr. 319). Am Fenster ein vermutlich aus Unterfranken stammender Jacobus d. Ä.

An der entsprechenden Wand rechter Hand ein großer schwäbischer Flügelaltar, angeblich aus Basel (Nr. 334, um 1500), mit der Anbetung der Könige; rechts darunter ein schwäbisches Hausaltärchen (um 1520), mit der hl. Sippe, ein in der Anordnung des Ganzen wie in der Durchführung der Einzelheiten reizvolles, wohl erhaltenes Stück. In der Ecke am Fenster der hl. Eligius (311 L). An der Schmalseite der Scherwand zum letzten Abschnitt ein vortrefflicher Kruzifixus von Riemenschneider.

Der folgende vierte (und letzte) Abschnitt dieses Saales schließt sich inhaltlich zum Teil an den rechts sich öffnenden Emporenraum an und mag daher im Anschluß an diesen besprochen werden.

Diesem

Saal 24. Romanische und gotische Bildwerke

gibt die im Grunde desselben eingemauerte große romanische Westempore (aus der Benediktinerkirche Kloster-Gröningen stammend, 12. Jahrhundert) das Gepräge. Aus einer zementartigen Stuckmasse bestehend, wie sie gerade in Halberstadt und Umgegend damals viel verwendet wurde, und nach vorn (oberhalb einer nicht mit übertragenen kleinen Apsis) im Halbkreis ausladend, zeigt die Brüstung derselben eine Darstellung des thronenden Christus (als Richter mit den Wundmalen) zwischen den zwölf Aposteln (nur zehn erhalten). An den derben, doch nicht rohen Reliefs Spuren alter Bemalung. — Über der Empore ein süddeutscher Kruzifixus aus dem Ende des 12. Jahrhunderts und unterhalb eines der frühsten uns erhalten gebliebenen deutschen Tafelbilder (Nr. 1216 A), der Soester Altaraufsatz aus dem frühen 13. Jahrhundert, mit Darstellungen von Christus vor Kaiphas, der Kreuzigung und der Frauen am Grabe, stark byzantinisierend in Stil und Auffassung. Links daneben ein südfranzösisches (toulousanisches) oder nordspanisches Steinrelief mit thronendem Christus, darunter ein der gleichen Schule zugehöriges großes Doppelkapitell (später zu einem Weihbecken umgestaltet, auf Doppelsäule aufgestellt). Ferner über dem Altaraufsatz schöne deutschromanische Kapitelle des 13. Jahrhunderts; mehrere andere an der Längswand und der Fensterwand des Saales als Sockel für Statuen verwendet. Unter dem Soester Aufsatz noch ein französisches aus der Normandie stammendes Marmorretabulum (Altaraufsatz) aus dem 14. Jahrhundert, von feiner Arbeit. In der Ecke links ein in der Aufstellung unter einem Baldachin feierlich wirkender jugendlicher Apostel, eine norddeutsche Arbeit aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Neben der Türe rechts eine mittelrheinische Madonna, die dem Kinde die Brust gibt (um 1200).

Die Gruppe der romanischen Arbeiten setzt sich an der Fensterwand fort. Am Mittelfenster, vor einem herr-

lichen Glasfenster, einer französischen Arbeit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (aus Poissy bei Paris stammend, es zeigt eine weibliche Heilige in reichem Gerank), eine wahrscheinlich flandrische Madonna des 14. Jahrhundert (aus Marmor) mit besonders schön gearbeitetem Gewand und ein aus weißem Kalkstein gefertigter Engel (bayrisch, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts). Die beiden seitlichen Fenster ebenfalls mit schönen romanischen Glasgemälden in Medaillonform (aus Schloß Mainberg in Franken stammend, 12. Jahrhundert), mit Christus und der Sünderin und der Austreibung aus dem Tempel. Vor dem Fenster links ein sog. Palmesel (niederbayrisch), 13. Jahrhundert), wie sie in den Prozessionen des Palmsonntags verwendet wurden, bemerkenswert als frühestes bekanntes Exemplar. Links davon ein sitzender Engel aus einer Darstellung der Frauen am Grabe (niederrheinische Arbeit um 1200), ausgezeichnet durch die Klarheit und Strenge der Gewandbehandlung; rechts eine, wahrscheinlich brabantische thronende Madonna (um 1250).

Am Fenster rechts steht auf einem spätromanischen Doppelkapitell eine aus Sandstein gemeißelte, anmutige Madonna (bayrisch, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts); auf der anderen Seite ein kniender Johannes d. T. (aus Kalkstein, norddeutsch, 14. Jahrhundert). In der Ecke eine thronende Madonna (mit einer Nische in der Brust zur Unterbringung einer Reliquie), fränkisch, 14. Jahrhnndert

Die plastischen (und kleineren malerischen) Arbeiten an der Langwand gegenüber den Fenstern gruppieren sich um drei größere Tafelbilder; diese sind (von rechts nach links):

1. Rechteckiger Altaraufsatz mit Dreieinigkeit, Maria und Johannes d. Evang. (Nr. 1216B, westfälische Schule nach 1250), den byzantinisierenden Stil des Soester Aufsatzes (Nr. 1216A) in manieristischer Übertreibung zeigend.

2. In der Mitte der Wand ein großer kleeblattförmiger Altaraufsatz (sächsische Schule, zweite Hälfte

des 13. Jahrhunderts) mit der Darstellung der Kreuzigung Christi und Krönung Mariä, wo der byzantinische Stil mit gotischen Elementen sich mischt.

3. Thronende Madonna (Nr. 1624), *böhmische Schule* um 1350, aus Glatz) von hervorragendem Farbenreiz.

Neben und unter diesen Hauptstücken sind Skulpturen und kleine Bilder angebracht und zwar unter 1: eine der Mitte des 15. Jahrhunderts entstammende, süddeutsche Madonna mit Engeln; drei besonders feine *Köpfe* in Sandstein vom *Schönen Brunnen* in *Nürnberg*, Ende des 14. Jahrhunderts, (Nr. 286); ein vermutlich oberdeutsches Diptychon (um 1400) mit Kreuzigung und Erscheinung des Auferstandenen; *kölnisches Diptychon* (nach 1360) mit Madonna und Gekreuzigtem; zwei kleine *Tafelbilder der böhmisch-schlesischen Schule* um 1400 (Nr. 1219, 1221) mit Verspottung und Kreuzigung Christi. Oben links neben dem Altaraufsatz eine Madonna mit Kind eines Brandenburger Meisters um 1400. Neben 2 stehen zwei große *Sandsteinfiguren der hl. Könige* (aus einer Anbetungsgruppe, fränkisch, erste Hälfte des 14. Jahrhunderts); zwischen ihnen (in der Mitte auf einem gotischen Blätterkapitell angebracht) eine *Gruppe der Pietà* (weißer Kalkstein, feine süddeutsche Arbeit um 1400, aus der Nähe von Wien stammend); links davon eine Gruppe zweier *anbetender Könige* (Nr. 288) und eine *klagende Maria*, beides, wie auch der rechts angebrachte Prophet (Nr. 290), *Nürnberger Tonbildwerke* des 14. Jahrhunderts. Eine etwas spätere süddeutsche Tonarbeit sehen wir in dem gut charakterisierten süddeutschen schlafenden Apostel daneben.

Neben der Glatzer Madonna steht rechts eine *Statue Kaiser Karls* IV. in Sandstein (Nr. 287, aus Nürnberg, nach der Mitte des 14. Jahrhunderts); rechts daneben eine Gruppe der *Krönung Mariä* in braunem Holz, niederrheinische Arbeit des 14. Jahrhunderts, und der Apostel Johannes, eine dem vorher genannten schlafenden Apostel engverwandte Tonarbeit, aber noch mit

der alten Bemalung. Links vom Bilde eine Statue der Madonna auf der Mondsichel, aus Ton, mittelrheinisch, um 1420, daneben eine Vera Ikon in der Art des Kölner Meisters Wilhelm, Spätzeit des 14. Jahrhunderts (Nr. 1217), darunter (Nr. 1205A) ein Kölner Tafelbild der Madonna mit dem Kinde; ganz links vor dem Pfeiler eine hl. Katharina (süddeutsch, um 1400).

In der Mitte des Saales ein Pultschrank, in dem die deutschen und französischen Elfenbeine aus frühmittelalterlicher und romanischer Zeit, ferner die gotischen Bildwerke deutscher Herkunft in Elfenbein und Bronze Platz gefunden haben. Zu erwähnen sind: 1. an der Langseite nach dem Fenster zu: in der Mitte das große deutsche Kruzifix des 12. Jahrhunderts, von den Elfenbeinen Nr. 29 Metzer Arbeit des 9. Jahrhunderts mit Abendmahl und Fußwaschung; Nr. 31 Metzer Arbeit des 10. Jahrhunderts mit Christus im Tempel, Hochzeit zu Kana und Heilung des Aussätzigen; Nr. 28, aus derselben Schule, mit Verkündigung der Maria; Nr. 38 Christus, umgeben von den vier Evangelisten, hervorragende Arbeit eines Echternacher Meisters vom Ende des 10. Jahrhunderts mit auffallend naturalistischen Zügen; Nr. 77 Christus von Engeln getragen, 12. Jahrhundert, aus der Gegend von Nevers; links und rechts davon ein Diptychon mit der bemerkenswerten Darstellung der mönchischen Pflege von Kunst und Wissenschaft, wohl aus St. Martin in Tours (10.—11. Jahrhundert). — Oben auf dem Aufsatz: Reliquienkasten, Anfang des 11. Jahrhunderts (Nr. 42); in der Mitte Relief mit der Darstellung im Tempel, rheinische Arbeit des 10. Jahrhunderts, Geschenk S. M. des Kaisers; links davon kleines Sitzbild der Madonna mit dem Kinde im Stil der Freiberger goldenen Pforte (Nr. 120); daneben das Mittelstück eines Klappaltars, ein rheinisches Holzrelief um 1150, mit der Kreuzabnahme Christi.

Geht man nach

Saal 23 (Abschnitt 4)

zurück, so sieht man unter dem Bogen links eine aus den

Cevennen stammende Statue der thronenden Madonna aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, rechts hingegen eine zweite schwäbischen Ursprungs (um 1350) und eine dritte derartige Darstellung dicht daneben, die vom Niederrhein stammt und der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört (Nr. 290A). Ihr gegenüber eine vielleicht niederbayrische bemalte Tonstatue der Madonna (um 1480).

Auf der an den Emporensaal sich anschließenden Scherwand vier Tafelbilder des Nürnberger Meisters Berthold (Nr. 1207—1210), Außen- und Innenseiten zweier Altarflügel, den zu Anfang des 15. Jahrhunderts die Familie Deichsler in eine Nürnberger Kirche gestiftet hat. Zwischen den Tafelbildern bemalte Holzstatue der Madonna (Nr. 290 D), süddeutsch, Ende des 14. Jahrhunderts. Darunter die bemalte Sandsteinstatuette einer knienden Stifterin (bayrisch, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts), auch kostümgeschichtlich bemerkenswert; links davon hübscher Kölner Flügelaltar in der Art des Meisters Wilhelm (Maria inmitten weiblicher Heiligen, Nr. 1238). Links und rechts von den Tafelbildern des Meisters Berthold zwei Statuen des hl. Georg, wovon die rechte eine bemerkenswerte Darstellung der ritterlichen Bewaffnung aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts gibt. Links neben der Scherwand Kölner Bilderfibel (ebenfalls auf der Stilstufe des Meisters Wilhelm, Nr. 1224).

An der zweiten Scherwand dieses Abschnittes ein großer Flügelaltar aus der Schule des Martin Schongauer (1445/50—1491) mit Christus am Kreuze (Nr. 562). Darunter feine, altbemalte Halbfigur der Madonna mit dem Kinde (Stein), erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Rechts von dieser Scherwand die durch große Kraft des Ausdruckes hervorragenden Figuren eines Ölbergs, oberbayrische Arbeiten um 1515. Daneben eine Madonna aus gebranntem Ton, ulmisch.

Zwischen den Türen zu den italienischen Sälen eine überlebensgroße, altbemalte Holzstatue, Maria als

Mutter des Erbarmens darstellend (Nr. 357), vom Meister des Blaubeurer Hochaltars, um 1490. Rechts davon ein hl. Nikolaus, süddeutsch, um 1400, links eine bemalte Sandsteinstatue der Madonna, eine Nürnberger Arbeit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Nr. 311 E).

Vor der Madonna des Blaubeurer Meisters, in der Mitte des Abschnittes der »Patroklusschrein«, ein aus dem Soester Dom stammender Reliquienkasten aus vergoldetem Silber, 1313 von Meister Sigefrid gefertigt.

Wir wenden uns links, nachdem wir noch den aus Nassauer Marmor hergestellten Grabstein des 1523 verstorbenen bayrischen Ritters Hans Landinger beachtet haben, zu dem kleinen gewölbten Raum

Saal 21. Deutsche Bildwerke der Renaissance, des Barock und des Rokoko.

An der Wand dem Fenster gegenüber ein Glasschrank; darüber eine Madonnenstatue in Stein, französische Arbeit um 1530 (in der Mitte), links und rechts derselben zwei Marmorreliefs (Nr. 419A und 419 B), Engel mit Fackeln darstellend, Reste eines Grabmals in Innsbruck von dem Niederländer Alexander Collins, dem 1566 die Vollendung des Grabmals des Kaiser Max übertragen wurde. Darüber ein Kruzifixus, eine schwäbische Arbeit aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Zu den Seiten des Glasschranks stehen die großen Porträtbüsten des Willibald Imhoff (Nr. 418, Nürnberg um 1570) und seiner Gattin Anna (Nr. 419) in gebranntem Ton und bemalt, Arbeiten des Niederländers Jan de Zar, von lebensvoller Wirkung, Hauptwerke dieser im Norden seltenen Gattung. Im Glasschrank eine Anzahl feiner deutscher Kleinplastiken in Holz, worunter als die Arbeit eines in Berlin (1648 bis 1653) tätigen Meisters die Buchsstatuette eines Knaben von Leonhard Kern hervorgehoben sei. Auf dem Schrank unter einem Glassturz die ausgezeichnete Figur eines Bocciaspielers von dem in Augsburg und Genua tätigen Georg Petel (1600—1643). Im Pult Elfen-

beinarbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts, meist Reliefporträts berühmter Persönlichkeiten des 17. und 18. Jahrhunderts.

An der Wand rechts des Fensters Hausaltar in Kelheimer Stein (Nr. 341) mit Passionsszenen aus der Antoniuskapelle des Imhoffschen Hauses zu Augsburg stammend (Nr. 341), eine Arbeit Hans Dauhers (oder Daucher, Schüler seines Vaters Adolf Dauer wie Gregor Erharts, 1500—1537 tätig in Augsburg). Oben darüber ein Relief mit der Taufe Christi, die Hans Leinbergers Art, des in Landshut zwischen 1516 u. 1530 nachweisbaren Künstlers, vortrefflich veranschaulicht. Unter dem Hausaltar zwei niederbayrische Flachreliefs (um 1515), links die hl. Dorothea, rechts die hl. Agnes, beide von großer Feinheit.

An der Wand links des Fensters (in der Mitte) eine anmutige Arbeit aus Solnhofener Stein, Maria im Rosenhag, von einem Meister in der Art des Jodocus Vredis, Ende des 15. Jahrhunderts (Nr. 384A).Rechts daneben naturalistisches Specksteinrelief der Susanna im Bade, von großer Feinheit der Durchführung, eine Arbeit des Vitus Kels, Anfang des 16. Jahrhunderts; links davon ein Halbrelief, den Liebesbrunnen darstellend, die Arbeit eines bayrischen Holzschnitzers um 1515, der Altdorfersche Motive verwandte. Links daneben wieder eine der seltenen Profanfiguren, ein Dudelsackspfeifer, Nürnberger Arbeit um 1520. Über ihm das in Flachrelief gehaltene lebensgroße Bildnis des Freysinger Bischofs, Herzogs Philipp von Bayern, von der Hand des namentlich als Medailleur bekannten von 1525—1546 nachweisbaren Friedrich Hagenauer. Neben dem Fenster ein Flachrelief mit der Allegorie der göttlichen Heilsordnung von Peter Dell, Würzburg, Mitte des 16. Jahrhunderts.

In der Mitte des Raumes ein Glasschrank: an der dem Fenster gegenüberliegenden Schmalseite eine charaktervolle, feine kleine Büste von der Hand Konrad Meits von Worms (erste Hälfte des 16. Jahrhunderts), darunter ein Relief mit der Allegorie der Gerechtigkeit

vom schwäbischen Meister S. L. von 1536. In der untersten Reihe ein feines Relief mit der Beweinung Christi von dem vorhin schon genannten Hans Leinberger, ein Puttenfries, vielleicht von Flötners Hand, und ein ausdrucksvolles Männerbildnis im Halbrelief (ohne Grund), eine süddeutsche Arbeit um 1530 (Nr. 613). Wendet man sich nach links, so zieht die in Silber sehr kunstvoll getriebene Madonnastatuette zunächst den Blick auf sich, eine Arbeit des Augsburger Goldschmiedes Heinrich Hufnagel aus dem Jahre 1482. Darunter ein Flachrelief aus Speckstein, Hans Klur darstellend, eine süddeutsche Arbeit um 1546, ein Halbrelief aus Solnhofener Stein, Dürers Zweikampf mit Lazarus Spengler von Hans Dauher, 1522 (Nr. 597), das Bildnis Karls V. in Relief, aus dem gleichen Material, von Loy Hering, um 1532 (Nr. 615A), und aus seiner Werkstatt von einem Monogrammisten D. H. das Halbrelief mit dem Urteil des Paris. Darunter (Nr. 598) Ludwig Krugs, des Nürnberger Meisters, vortrefflich gearbeiteter Sündenfall. Unter den auf der entgegengesetzten Schrankseite aufgestellten Kunstwerken sei die oben in der Mitte stehende Freigruppe hervorgehoben, das Martyrium des hl. Sebastian, von einem Regensburger Meister (um 1525), das vom schwäbischen Meister M. G. gefertigte Bildnis eines Herrn Schad von Mittelbiberach (1521; Nr. 602) und ein männliches Bildnis in Flachrelief, süddeutsch um 1530 (Nr. 614).

Links von der zum folgenden Raume führenden Tür die bemalte Tonbüste Friedrichs II. von Dänemark (Nr. 404) vom Nürnberger Georg Labenwolf († 1585), rechts davon eine lebensfrische, bemalte Holzstatuette eines musizierenden Knaben, eine Arbeit Peter Flötners (um 1530; Nr. 405a).

Saal 20. Deutsche Kleinplastik der Renaissance.

In der Mitte ist ein bronzener Springbrunnen aufgestellt, eine gute Arbeit aus der Werkstatt Peter Vischers, nach dem Wappen darauf für eine aus Leipzig stammende Familie Straub bestimmt.

Die den Fenstern gegenüberliegende Hauptwand nimmt zum größten Teil ein mächtiger westfälischer Flügelaltar ein (Nr. 1222, um 1475), ein Werk des sogenannten Meisters von Schöppingen, mit figurenreicher Darstellung der Kreuzigung und anderen Vorgängen aus der Leidensgeschichte Christi.

Rechts des Altares schönes Tafelbild des Kölner »Meisters des Marienlebens« (tätig 1463 bis 1480, unter dem Einflusse des Dierick Bouts Nr. 1235), Maria im Grünen unter heiligen Frauen darstellend. Ein Kranz niederrheinischer Skulpturen, in dem für diese Schule charakteristischen Eichenholz und unbemalt, umgibt das Gemälde. Links des Altares eine Anbetung des Christkindes vom Kölner »Meister der Verherrlichung Mariä« (Nr. 1235A, um 1460—1500), ebenfalls von kleineren plastischen Arbeiten niederrheinischer und niederländischer Schule (schönes Relief der Beweinung Christi Nr. 402A) umgeben.

An der einen Schmalwand ein stattlicher, reichvergoldeter Schnitzaltar mit einer Madonna zwischen Engeln, Tiroler Arbeit um 1480; an der anderen Schmalwand des Saales zwei große Altarflügel (die Rückseiten abgetrennt) eines mittelrheinischen Meisters (Nr. 1205, 1206), die zugehörigen Vorderseiten zwischen den Fenstern (um 1440). Zwischen den letzteren eine niederrheinische Marmormadonna, 15. Jahrh., zweite Hälfte. Darüber die vortreffliche Statue eines Propheten, eine schwäbische Arbeit um 1500, und daneben niederdeutsche Skulpturen.

Die fünf Fenster des Saales schmücken herrliche Glasgemälde nach dem Entwurf (und wahrscheinlich auch von der Hand) des Dürerschülers Hans Baldung gen. Grien (Straßburg und Freiburg, 1475/80—1545), aus der Sammlung des Grafen Douglas stammend, ursprünglich für eine Kirche bei Freiburg gearbeitet; von einer Schönheit der Farbengebung, wie sie den Tafelbildern Baldungs selten eigen ist. Das Haupt-

stück, der hl. Georg (Mittelfenster), von ungewöhnlicher Kraft des Entwurfs.

Der Saal enthält endlich zwei Wandvitrinen an den Schrägwänden links und rechts der Fenster und drei freistehende Glasschränke.

In dem Wandschrank links der Fenster sind die deutschen Elfenbeine der Barockzeit aufgestellt, darunter Arbeiten des Leonhard Kern (Adam und Eva Nr. 188, 189, 190), des Erasmus Quellinus (Nr. 181) und vielleicht des Andreas Schlüter (stehender Herkules in der Mitte Nr. 192, Herkules und der nemäische Löwe Nr. 193 rechts, Omphale mit Amor spielend Nr. 194 links).

Im Pult Flachschnitzereien aus Elfenbein und Perlmutter. Über dem Schrank ein Altarschrein mit der hl. Anna zwischen zwei männlichen Heiligen, oberdeutsch, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Im Wandschrank gegenüber Reliefs und Statuetten in Holz: Sitzende Madonna mit dem Kinde in zarter Farbengebung, schwäbisch, Ende des 15. Jahrh. (Nr. 329); hl. Christoph, süddeutsch, 15. Jahrh., mit schön erhaltener kräftiger Bemalung. Im Pult kleine deutsche und niederländische Arbeiten in Perlmutter (15.—17. Jahrhundert) mit biblischen und profanen Darstellungen, Schmuckteile aller Art, bestimmt namentlich zu Mantelschließen und Hutagraffen wie die Plaketten bei den Italienern. Über dem Schrank ein kleiner Altar mit zwei Heiligen, süddeutsch, erstes Viertel des 16. Jahrhunderts.

Der freistehende Glaskasten vor dem Mittelfenster enthält eine reiche Zahl vortrefflicher Bleiplaketten Peter Flötners und anderer unbekannter, namentlich die Stiche der Kleinmeister benutzender Meister. In dem Glasaufsatz veranschaulicht ein zierliches Kabinettschränkchen und ein truhenartiges Kästchen die Verwendung dieser Art von Kleinplastik. Dort noch eine bronzene Madonna Hans Leinbergers (Nr. 298) und ein Christusknabe, der in die Richtung der Flötnerschen Arbeiten gehört.

In dem Glasschrank links deutsche und französische Bronzeplaketten und kleine Bronzefiguren, worunter die durch Etiketten hervorgehobenen Arbeiten Peter Vischers und seiner Werkstatt besonders zu beachten sind.

Auch der Glasschrank rechts enthält noch Kleinbronzen und Eisenschnittarbeiten. In dieser schwierigen Technik zeichnete sich besonders Gottfried Leygebe aus, (1630--1682 in Nürnberg und Berlin tätig), von dessen Hand der in der Mitte des Aufsatzes aufgestellte große Kurfürst als Bellerophon (1680; Nr. 632) und die kleine Platte mit der Austreibung des Heliodor (Nr. 633) herrührt.

In dem zu den Ausstellungsräumen des Münzkabinetts führenden

Durchgangsraum (18)

ein großer Wandschrank, der außer einer Sammlung von Porträtreliefs des 17. Jahrhunderts in der Hauptsache niederdeutsche Holzschnitzereien enthält.

Nun zurück durch Saal 20, 21 und 23 nach links zu der

ABTEILUNG DER ITALIENISCHEN BILDWERKE DER RENAISSANCE (BEMALTE TON- UND STUCKBILDWERKE).

Durch die beiden Türen des großen deutschen Skulpturensaales Nr. 23 gelangt man zu den Sälen der an der Kanalfront aufgestellten Sammlung der italienischen Renaissanceskulpturen. In vier Sälen sind hier vorwiegend die farbigen Ton- und Stuckbildwerke aufgestellt; nur einzelne haben im Oberstock, zwischen den Marmorskulpturen und Bronzen (Kab. 31—32, 36, 40 und 42), ihren Platz gefunden. Letztere konnten mit den farbigen Skulpturen, wie es im Interesse einer kunsthistorischen Anordnung gewesen wäre, nicht vereinigt werden, weil sie zusammen infolge ihrer großen Verschiedenheit in Material, Färbung und Patina keine günstige Wirkung machen.

Die Sammlung der italienischen Bildwerke ist ihrer Entstehung nach eine der jüngsten Abteilungen der K. Museen. Ein Teil der glasierten Tonskulpturen aus der Werkstatt der Künstlerfamilie della Robbia wurde bereits 1828 mit der Sammlung Bartholdi erworben. Diese fanden bald nach der Eröffnung des Alten Museums mit den Majoliken und den Glasmalereien zusammen in einem Raum der Skulpturengalerie Aufstellung. In den folgenden Jahren kamen (namentlich durch Schenkung des Malers Mussini in Florenz) einige der interessanten Florentiner Stuckbüsten historischer Persönlichkeiten in die Sammlung. Aber erst durch die Erwerbungen, die Prof. Waagen auf einer italienischen Reise 1841 und 1842

machte, wurde der eigentliche Grund zu der Sammlung gelegt. Diese führten zur Abtrennung der Abteilung von der Majolikensammlung und zu der Aufstellung derselben in einem Hofraum hinter der Antikensammlung des alten Museums. In den folgenden Jahrzehnten wurden nur wenige Erwerbungen gemacht. Erst seit 1874 erhielt die Sammlung eine systematische Erweiterung durch eine Reihe von Ankäufen hervorragender Meisterwerke. Das bedeutendste darunter ist der jugendliche Johannes d. T. von Michelangelo. Daran reihen sich die Kunstwerke des Palazzo Strozzi in Florenz, unter denen sich die bekannten Büsten einiger der berühmten Vorfahren dieses Geschlechts von den hervorragendsten Meistern des 15. Jahrhunderts und eine Bronzestatuette von Donatello befinden. Nach Auflösung der Kunstkammer im Jahre 1874 ist auch eine Reihe interessanter kleinerer Bildwerke, insbesondere eine gute Sammlung von Elfenbeinskulpturen, der Abteilung einverleibt worden, die seither wesentlich vermehrt worden ist. Später folgten größere Werke ersten Ranges, wie der Altar des Andrea della Robbia, die Beweinung Christi von seinem Sohne Giovanni, hervorragende Marmorreliefs von Donatello und Rossellino, die große Marienstatue des Benedetto da Majano, die reizvolle Mädchenbüste Desiderios, endlich eine reiche, gewählte Sammlung von kleinen Bronzen aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Das steigende Interesse des Publikums bekundete sich erfreulicherweise durch zahlreiche wertvolle Schenkungen.

Durch Saal 22 und Saal 25 wenden wir uns zunächst zu dem Schlußraum

Saal 26, Florentiner Tonbildner,

der die frühesten Bildwerke der italienischen Renaissance enthält: eine Sammlung von farbigen Tonbildwerken und bemalten Stuckreliefs, Arbeiten verschiedener namenloser Florentiner Künstler in der Art des Niccolò d'Arezzo, die in dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in Florenz und Umgebung arbeiteten und von denen einige auch längere Zeit an mehreren Orten Oberitaliens tätig

waren. In ihrer Formengebung noch stark gebunden, ohne naturalistische Durchbildung und ohne die Größe der älteren gotischen Kunst beweisen diese Künstler durch die naive, intime Auffassung von Mutter und Kind in den von ihnen bevorzugten Madonnendarstellungen eine verständnisvolle, feine Beobachtung der Natur und gemütlicher Stimmungen. In ihren Kinderdarstellungen begegnen wir bald derb naturalistischen, bald sehr zart empfundenen Motiven. Die Sammlung enthält fast die Hälfte aller bisher bekannt gewordenen Werke dieser Künstler.

Sehr gebunden und selbst ungeschlacht ist der Meister der beiden großen Statuen der Madonna (34 a) und Fortitudo an der Hauptwand rechts. Vom sogen. Pellegrini-Meister (genannt nach seinem Hauptwerk der Pellegrinikapelle in S. Anastasia zu Verona) ist das farblose Madonnenrelief (Nr. 108) mit schwülstig gotischem Aufsatz, neben der Figur der Fortitudo und die Madonnenstatuette am Fenster. Das als Gegenstück aufgestellte Madonnenrelief (Nr. 108 a) mit intakter feiner alter Bemalung zeigt in der stattlichen bekrönten Kuppel in fast reinen Renaissanceformen schon den Einfluß der Konkurrenz für den Kuppelbau des Doms. Die Madonnenreliefs darüber und an der Schlußwand bieten eine Fülle reizender Motive aus dem Zusammenleben von Mutter und Kind, bald mit frischem, derbem Naturalismus, bald mit einem zarten, fast sentimentalen Zug. Darin zeigen sich diese Künstler, von denen sich drei oder vier deutlich unterscheiden lassen, als unmittelbare Vorgänger des Luca della Robbia.

An der Schlußwand sind auch zwei fast lebensgroße Holzstatuen der Verkündigung (Nr. 151 u. 152) aufgestellt. Sie galten früher als Werke des Sienesen Jac. della Quercia; nach ihrer hohen Schönheit, dem Ebenmaß der Körper, der ruhigen Haltung und einfachen großen Gewandung scheinen sie aber vielmehr Florentiner Herkunft zu sein, von einem dem Ghiberti nahestehenden Bildschnitzer. Dazwischen hängt das polychrome Tonrelief einer Kreuzigung in gotischem Rahmen.

In dem sich anschließenden vierfenstrigen

Saal 25, Donatellosaal,

sind vorwiegend Bildwerke von Donatello und Donatello-Schülern, sowie von Luca della Robbia aufgestellt. Der Kamin an der Hauptwand ist von dem Nachfolger Verrocchios, Francesco di Simone. Die beiden langen Gobelins mit Laubwerk (verdure) sind wahrscheinlich aus einer der oberitalienischen Werkstätten, vielleicht aus Ferrara. Die Mehrzahl der an den Wänden verteilten Reliefs sind Madonnendarstellungen; auf dem Kamin und den beiden großen Kredenzen, Florentiner Möbeln vom Ende des 15., stehen einige große farbige Büsten, unter denen die von Lorenzo Magnifico (Nr. 148, links vom Kamin) und von Giov. Rucellai (Nr. 141, auf der linken Kredenz) besonders bemerkenswert sind. Unter den Madonnen sind etwa zehn Kompositionen Donatellos, teils Originale in bemaltem Ton, wie das große Hauptstück (Nr. 39 a) in prachtvollem alten Tabernakel über dem Kamin, teils bemalte Nachbildungen in Stuck und Cartapesta, oder sie sind mehr oder weniger freie Wiederholungen von Schülern und Nachahmern; alle ausgezeichnet durch die geschlossene Gruppierung, große Bildung und Haltung der Maria wie durch ihren ernsten Ausdruck und durch die naturalistische Bildung des Kindes. Von mehreren Madonnen seines Mitarbeiters Michelozzo ist namentlich die große Madonna in bemaltem Ton (Nr. 58) bemerkenswert, durch edlere aber nicht so ausdrucksvolle Formen und stärkeres Hochrelief von den Reliefs Donatellos leicht zu unterscheiden. Von Luca della Robbia sind hier nur einige unglasierte Arbeiten: Lünette mit der Madonna zwischen zwei Engeln (Nr. 118), lebensgroße Maria mit Kind auf dem Arm (Nr. 116 l), sowie Nachbildungen solcher Reliefs in Stuck oder Cartapesta aufgestellt. Unter letzteren ein paar Nachbildungen von Lucas Jugendwerk von 1428, der auf Wolken thronenden Madonna mit anbetenden Engeln zur Seite.

In der Vitrine in der Mitte befinden sich kleinere Bildwerke der Zeit; besonders bemerkenswert sind unter ihnen Verrocchios Modell einer knienden Magdalena (Nr. 94); ein heiliger Sebastian und andere venezianische Bildwerke in Buchsholz (639 r); und aus späterer Zeit eine prachtvolle Madonnenstatuette von einem Schüler Michelangelos, ein liegender Sklave von Tacca und ein paar Modelle Gian Bolognas.

In dem kleineren Mittelraum, dem

Verrocchiosaal, Nr. 22,

durch den wir in diese Abteilung eingetreten, sind an der Hauptwand zwischen den beiden Eingangstüren vorwiegend Tonbildwerke des Verrocchio und seiner Werkstatt ausgestellt. Am meisten bemerkenswert unter ihnen sind das Modell zum Relief einer Grablegung (Nr. 97 a) von ergreifend ernster Auffassung und am rechten Wandteil ein nackter schlafender Jüngling (Nr. 93), der das Streben des Künstlers auf plastische Wirkung und höchste naturalistische Durchbildung des Körpers besonders deutlich erkennen läßt. Desiderio da Settignano, der wenig ältere Marmorbildner (Verrocchio war auch Bronzegießer und Maler) ist durch einige Stuckreliefs an den Seitenwänden vertreten; seine Hauptwerke befinden sich im Oberstock. Als Modell eigentümlich ist das Oberteil eines Tonaltärchens (Nr. 150 f) mit dem Tod Mariä von Matteo Civitale, dem Luccheser Nachfolger Desiderios an der linken Seite der Tür zum folgenden Saal.

Dieser

Saal 19, Florentinische und Paduanische Tonbildwerke,

enthält in seinen vorderen Teilen Bildwerke der späteren Florentiner Quattrocentisten, in der hinteren Hälfte solche von oberitalienischen Künstlern der gleichen Zeit. Unter den ersteren sind einige der schönsten Madonnenkompositionen des Antonio Rossellino in Ton und Stuck ausgezeichnet, welche die behäbige Schönheit der Gestalten, das gutbürgerliche Wesen und die echt florentinische Liebe der Mutter zum Kind in besonders reizvoller

Weise veranschaulichen. Das große unbemalte Tonrelief (Nr. 64) in der Mitte ist das, noch wesentlich abweichende, Modell zu dem bekannten Marmortondo im Museo Nazionale zu Florenz. Von Antonios jüngerem Genossen Benedetto da Majano sind namentlich zwei farbige Tonbüsten hervorragend: die auf zierlich dekoriertem Sockel angeordnete kleinere Büste der hl. Katharina von Siena (Nr. 149) mit ihrem träumerischen, hingebenden Ausdruck sowie die in ihrer schlichten Haltung und ernsten, individuellen Bildung vollendete Büste des Filippo Strozzi, Erbauers des berühmten Palastes in Florenz (Nr. 85, ein Modell zur Marmorbüste im Louvre). Seine Erzählungskunst beweist er im Relief vom Traum des Papstes Innocenz III., der ihn veranlaßte, den Franziskanerorden zu bestätigen.

In der Mitte des Saales steht vor einem hohen oberitalienischen Gobelin (von etwa 1500, mit Tieren in großem Blattwerk) die fast kolossale Tonbüste eines Bologneser Gelehrten (Nr. 191 d), das Meisterwerk des Mantuaners Sperandio, das durch seine brutale Lebenswahrheit und originelle Auffassung überrascht. Ein anderes interessantes Werk von Sperandio: Maria mit dem Kind in Halbfigur von Cherubim emporgehoben (Nr. 191 a), krönt die letzte Abteilung dieser Wand. Die meisten Bildwerke hier gehören ferraresischen und Paduaner Künstlern an, welche direkt oder indirekt auf Donatellos Schule zurückgehen. Von Bellano mehrere Tonreliefs von Madonnen (Nr. 155 a und 156 a), Modelle oder alte Nachbildungen von seinen beglaubigten Bronze- oder Marmorarbeiten. Auch das Steinrelief mit dem thronenden Johannes d. Ev. und einer ihn verehrenden Brüderschaft (Nr. 163), welches einst die Lünette über dem Eingang der Scuola di S. Giovanni in Venedig schmückte, ist wohl ein frühes, besonders tüchtiges Werk des Bellano. Das große Mittelstück, ein ferraresisches Tonrelief der Dreieinigkeit, ist außerdem von ein paar lebensvollen Tonbüsten und Statuetten umgeben, Arbeiten der Guido Mazzoni aus Modena (Nr. 192 b), Niccolo dell'Arca (Nr. 191 C) und Francesco Francia (Nr. 191) aus Bologna und

einem besonders feinen venezianischen Bildnis in Pietro Lombardis Art (Nr. 167). Die Sammlung der interessanten lombardischen Holzreliefs ist an der Ausgangswand vereint.

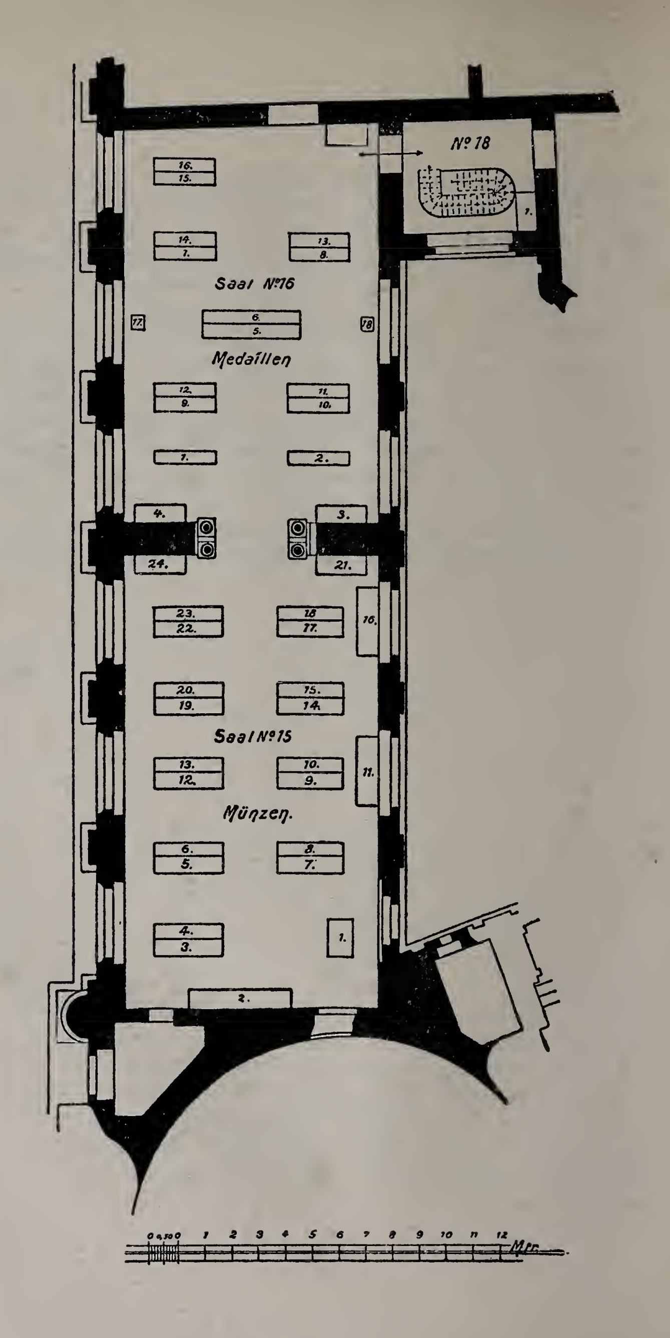
In dem letzten Saal dieses Traktes im Erdgeschoß

Saal 17, Italienische Bildwerke der Hochrenaissance,

ist gegen die Rückwand an ausgezeichneter Stelle, so daß sie durch die benachbarten Säle schon sichtbar, vor einem Baldachin eine große sitzende Maria mit dem Kinde aufgestellt (Nr. 86), eines der bedeutendsten und lieblichsten Werke des Benedetto da Majano. Sonst enthält dieser Raum nur Werke der Hochrenaissance, neben farbigen und farblosen Tonbildwerken auch Marmorskulpturen. An der dem Fenster gegenüberliegenden Wand beherrschen ein paar größere Arbeiten des Jacopo Sansovino die Mitte: links von der Tür ist eine thronende Madonna mit Heiligen (Nr. 231), noch im altertümlichen Schema Bellinischer Madonnenbilder aufgebaut, die rechts eine sehr groß gehaltene, schon ganz von Michelangelo beeinflußte Madonna, die am Boden gelagert das im Buche blätternde Kind vor sich hat (Nr. 232). Auf dem vorderen Tisch und den Borden stehen verschiedene Modelle von Jac. Sansovino, Giov. Bologna u. a. Rechts an der Eingangstür das große Modell eines Reliefporträts von Baccio Bandinelli, sein eigenes Bildnis (Nr. 218), dessen Marmorausführung im Museo dell'Opera zu Florenz hängt. Neben dem Fenster steht die stattliche Marmorbüste der Teodorina Cibò, vielleicht eine Arbeit Cristoforo Romanos (Nr. 225), vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Auf dem zweiten Tisch ist eine Gruppe musizierender Engel im reichgeschnitzten Schrein, eine besonders reizvolle Arbeit der spanischen Schule des 17. Jahrhunderts, aufgestellt. Daneben — bei der Tür zum Münzkabinett — ist die bemalte Holzbüste einer Mater dolorosa (Nr. 276) auf einem Konsol angebracht, eine spanische Arbeit in der Art des Maso Martinez (vom Anfang des 17. Jahrhunderts), von großer Natürlichkeit und zugleich

von besonderem Adel in Form und Ausdruck. Ihr benachbart ist die lebensvolle Terracottabüste des Admirals Contarini (Nr. 249) von Alessandro Vittoria. Der Inhalt der Vitrine am Fenster entspricht den großen Skulpturen; auch hier sind italienische Plastik des 16. u. 17. Jahrhunderts und spanische Arbeiten aus Marmor, Elfenbein oder Gagat (diese meist Wallfahrts-Andenken an S. Jago di Compostella) aufgestellt. Unter ihnen ist die Statuette eines hl. Hieronymus, unter den Italienern Berninis interessantes Brunnenmodell und die Madonnenskizze in Algardis Art hervorzuheben. Über den Skulpturen sind ringsum Fresken von B. Luini aus der Geschichte der Europa angebracht.

Durch die dem Fenster gegenüberliegende Tür gelangt man in die Schausäle des Münzkabinetts (s. folgende Seite).



Nº 18
Saal Nº 16
Medaillen
Saal Nº 15
Münzen.
Mtr.

DAS MÜNZKABINETT.

Das Königliche Münzkabinet. Geschichte und Übersicht der Sammlung nebst erklärender Beschreibung der auf Schautischen ausgelegten Auswahl von Dr. Julius Friedlaender, Director, und Dr. Alfred v. Sallet, Directorial-Assistent des Kgl. Münzkabinets. Mit 11 Tafeln. Zweite Auflage. Berlin 1877 mit Nachtrag von 1882.

Das Münzkabinett. Geschichte und Übersicht der Sammlung nebst Verzeichnis der ausgelegten Stücke. Kleine Ausgabe. Zweite Auflage. 1890.

(Beide Werke entsprechen den gegenwärtigen Verhältnissen nicht mehr; ein Ersatz ist in Vorbereitung.)

Beschreibung der antiken Münzen.

Band I (Chersonesus Taurica, Thracien usw. von A. v. Sallet) mit 8 Tafeln und 63 Textabbildungen. 1888. Gebd. 25 Mark.

Band II (Paeonien, Macedonien und die mac. Könige bis Perdiccas III., von A. v. Sallet) mit 8 Tafeln und 70 Textabbildungen. 1889. Gebd. 20 Mark.

Band III (Abt. I: Italien bis Calabrien, von H. Dressel) mit 4 Doppeltafeln, 14 einfachen Tafeln und 89 Textabbildungen. 1894. Gebd. 27,50 Mark.

Katalog der orientalischen Münzen.

Band I (die Münzen der östlichen Chalifen, von H. Nützel) mit 7 Tafeln. 1898. Gebd. 25 Mark.

Band II (die Münzen der muslimischen Dynastien Spaniens und des westlichen Nordafrika, von H. Nützel) mit 6 Tafeln. 1902. Gebd. 20 Mark.

Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts (1430 bis 1530) von J. Friedlaender. Mit 42 Tafeln. 1882. Gebd. 52 Mark.

Schaumünzen des Hauses Hohenzollern (von J. Menadier) mit 90 Tafeln. 1901. Gebd. 80 Mark.

Münzen und Medaillen, von A. v. Sallet. Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. Mit 298 Textabbildungen. 1898. Gebd. 3 Mark. Vergriffen.

Die zweite Auflage erscheint vorläufig unter Ausschluß der Medaillen in zwei besonderen Bändchen:

a) Antike Münzen, neu bearb. von K. Regling, erscheint im Frühjahr 1909.

b) Münzdenkmäler aus Mittelalter und Neuzeit, von J. Menadier (in Vorbereitung).

Das Münzkabinett, die älteste Abteilung der Kgl. Museen, ist einigen Nachrichten zufolge schon im 16. Jahrhundert vom Kurfürsten Joachim II. angelegt worden; sein eigentlicher Begründer ist der Große Kurfürst, welcher persönlichen Anteil an diesen Schätzen nahm und am Schlusse seiner Regierung auch die schöne Münzsammlung des ausgestorbenen pfälzischen Kurhauses erbte. Unter seinem Sohn, dem König Friedrich I., der ebenfalls die Sammlung bedeutend vermehrte, wurde sie von dem gelehrten Lorenz Beger in mehreren prachtvoll ausgestatteten Folianten beschrieben. Unter König Friedrich Wilhelm I. erlitt die Sammlung einige nicht sehr bedeutende Verluste; wenige Erwerbungen wurden unter Friedrich dem Großen gemacht. König Friedrich Wilhelm III. vereinigte sämtliche an verschiedenen Orten zerstreuten Teile und überwies das Ganze mit den anderen wissenschaftlichen und Kunstsammlungen, welche bis dahin dem Königl. Hause gehört hatten, dem Staate. Doch erst seit dem Regierungsantritt des Königs Friedrich Wilhelm IV. wurde die Sammlung in wissenschaftlichem Sinne verwaltet und systematisch vermehrt; vollends wurde ihre Vermehrung im großen erst ermöglicht durch die politischen Erfolge Wilhelms des Großen und ins Werk gesetzt namentlich durch die Erwerbung einer Anzahl der berühmtesten Privatsammlungen von Münzen und Medaillen aller Zeiten und Länder, namentlich der Sammlungen der Herren von Rauch, B. Friedlaender, General Fox, Graf Tyszkiewicz, Graf Prokesch, Oberst Guthrie, Kapitän Sandes, H. Grote, H. Dannenberg, L. Fikentscher, F. Imhoof-Blumer, A. Löbbecke. Jetzt ist das Königl. Münzkabinett zu einem der bedeutendsten der Welt angewachsen und reiht sich den großen Sammlungen von London und Paris ebenbürtig an. Der Bestand beläuft sich zurzeit auf ca.

100 000 griechische, 35 000 römische, 92 000 deutsche, 25 500 außerdeutsche, mittelalterliche und neuzeitliche, 29 000 orientalische Münzen, 20 000 Medaillen, 2000 Siegelstempel, 1100 ägyptisch-arabische Glasstempel, 30 geschnittene Steine mit fürstlichen Porträtdarstellungen und 400 Stück Papiergeld, insgesamt etwa 305 000 Stück, die noch eine bedeutsame Ergänzung in einer reichen Sammlung von Abdrücken finden*).

Eine Auswahl, welche der Zahl nach etwa den dreißigsten Teil der Sammlungen umfaßt, aber nicht nur eine Übersicht über das ganze Gebiet gestattet, sondern auch aus allen Reihen die künstlerisch hervorragendsten, geschichtlich merkwürdigsten und durch besondere Seltenheit ausgezeichneten Stücke vereinigt, ist zur Schau gestellt in Saal 15 und 16.

Diese Schausammlung enthält:

Saal 15. Münzen.

A. Die Geldbarren der Kulturvölker.

(Vorstufe zu den Münzen.)

Schautisch 1.

Während der Mensch auf der einfachsten Stufe des Wirtschaftslebens sich alle seine Bedürfnisse noch selbst erzeugt, führt die fortschreitende Arbeitsteilung und der vermehrte Verkehr der Menschen untereinander bald zu gegenseitigem Austausch wichtiger Lebensbedürfnisse, und ein entwickelter Tauschverkehr bedarf sehr bald eines gemeinsamen Wertmessers für alle Tauschobjekte. Als solchen wählte man naturgemäß zunächst die wichtigsten Nahrungsmittel, unter denen das Vieh bald die führende Rolle spielt. Erst später erkannte man in dem leicht teilbaren, wenig Raum erfordernden, dauernd haltbaren M e t a l l den geeigneten Wertmesser, das man als solchen zunächst in Form von Gebrauchs- und Schmuckgegen-

*) Die Sammlung wird im Untergeschoß aufbewahrt. Einzelne Reihen derselben, sowie die münzkundliche Literatur werden ernsthaften Forschern auf persönliche Meldung bei der Direktion des Münzkabinetts im Studiensaal zugänglich gemacht. Eingang: Seitentür rechts vom Hauptportal des Museums.

ständen, dann in beliebigen Herstellungsformen benutzte. Der am Eingang des Saales aufgestellte Schautisch 1 bietet Beispiele für jene erste Form in den schwert- und gabelförmigen Kupferstücken aus China in vorchristlicher Zeit, den sog. Pumünzen, den Kupferringen aus dem alten Ägypten aus den Funden von Abusir el Mâlq, wozu ein Steingewicht zum Wägen solcher Geldringe tritt mit der Aufschrift „40 Ringe" aus Abu Surâb um 2500 v. Chr., und den Silberringen mit Stempeln heutiger Zeit aus Zentralafrika. Für die spätere Entwickelungsform sind ebenda Beispiele aus den verschiedensten Zeiten und Ländern und in sehr mannigfachen Formen gegeben: Silberbarren in Form von Gußkönigen, die man zusammen mit teilweise zerhackten griechischen Münzen in Unterägypten fand und die dort im 6. und 5. Jahrh. v. Chr. als Geld zugewogen wurden; formlose Kupferstücke (aes rude) aus Italien, aus dem Fund von Vicarello und aus Gräberfunden von Orvieto, als Geld in Italien bis ins 4. Jahrh. v. Chr. hinein dienend, und als Fortbildung desselben die vier großen, *aes signatum* genannten Kupferbarren aus der Zeit von ca. 338 bis 268 v. Chr., deren einer die Aufschrift ROMANOM trägt; ferner die deutschen Silberbarren des Mittelalters, in Stangenform aus den dem 11. Jahrh. angehörigen Funden von Klein-Roscharden und Thurow, in fast halbkugeliger Form aus den dem 13.—15. Jahrh. gehörigen Funden von Göritz, Regensburg, Dardesheim, Flensburg (vgl. S. 122); russische Stangenbarren ohne Stempel aus dem Funde von Rjäsan und sechseckige Barren aus dem von Sadrutje, Teilstücke von Stangenbarren mit dem Stempel eines Engels. Asien ist reich vertreten durch chinesische Silberbarren von Schiffsform, siamesische justierte Gold- und Silberklümpchen (Tikals), japanische gestempelte oder bemalte Gold- und Silberplatten (Kobans und Itzebus), Silberbarren aus den Laosländern in Form flacher Muscheln, gestempelten Silberdraht aus Ceylon und hakenförmigen Kupferdraht (Larin) vom persischen Meerbusen, endlich die von den Niederländern für ihre an

Barrengeld gewohnten indischen Besitzungen hergestellten und auf Geldwert gestempelten Kupferbarren zu 1, 2 und 4 Stüber. Dazu treten dann die letzten Ausläufer des Barrengeldes, die im 17. und 18. Jahrh. in Schweden, Wismar (1715) und Rußland (1725) üblichen viereckigen Kupferplatten bis zu enormem Umfange und mit Wertzeichen in üblicher Münzwährung versehen.

In dem Schranke bei der kleinen Treppe, die vom Medaillenschausaal (16) zu den Werken deutscher Kleinkunst führt, findet der Besucher einige Proben des Geldes der Naturvölker in der eingangs erwähnten Form von Schmuckgegenständen (Muschelschnüre aus Ozeanien) und Metall, in die Gestalt von Gebrauchsgegenständen gebracht (eiserne Schwertblätter und Lanzenspitzen aus Zentralafrika).

B. Die griechischen Münzen.

Schautisch 2—6.

Die griechischen autonomen Prägungen einschließlich der Königsmünzen sind in vier große, chronologische Klassen eingeteilt, innerhalb deren die Münzen nach dem folgenden geographischen System geordnet sind: Vorausgeschickt sind die geographisch noch unbestimmten oder nicht sicher bestimmten Münzen, dann beginnt die fortlaufende Reihe mit Asien, an das sich Afrika anschließt; es folgt das eigentliche Griechenland mit den Inseln, den Schluß bildet der Westen (Italien, Sicilien nebst Gallien und Spanien). Die engere Abfolge innerhalb der einzelnen Länder ist im wesentlichen die von Eckhel aufgestellte.

Die vier großen Klassen sind in den Schautischen 2 bis 5 untergebracht und umfassen die Zeit:

I. von den Anfängen der Prägung bis in die Perserkriege (die Zeit der altertümlichen Kunst);

II. von den Perserkriegen bis in die Zeit Alexanders des Großen (die Übergangszeit bis zur Blütezeit der griechischen Kunst);

III. von Alexander dem Großen bis zum Niedergang der großen Diadochenstaaten (die Zeit des voll-

kommenen Stils bis zum Verfall der griechischen Kunst);

IV. vom Niedergang der großen Diadochenstaaten bis in die römische Kaiserzeit (die Zeit des Verfalls).

Etwa in das 7. Jahrhundert vor Christus führt die Herstellung der ersten wirklichen Münzen, das sind Metallstücke (Schrötlinge), die auf ein bestimmtes Gewicht (Schrot) und einen bestimmten Feingehalt von Edelmetall (Korn) ausgebracht sind und deren von staatlicher Autorität aufgeprägtes Bild (Typus) jenes Gewicht und jenen Feingehalt garantiert. Die ältesten derartigen Münzen, wahrscheinlich lydischer Herkunft, bestehen aus Elektron, einer natürlichen Mischung von etwa $^2/_3$—$^4/_5$ Gold und $^1/_3$—$^1/_5$ Silber (Nr. 1—11); dies Münzmetall ist im westlichen Kleinasien noch bis zur Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. in Gebrauch geblieben (Nr. 38—46, 108, 315, 333 ff. usw.). In den übrigen Ländern ging man sehr bald zum Gebrauche von reinem Edelmetall über; so entstand im 7. Jahrh. auf der Insel Aegina (Nr. 185 ff.) die erste Prägung des eigentlichen Griechenland. In Lydien selbst eröffnete König Croesus (bis 546 v. Chr.) eine starke Ausprägung von reinem Gold und Silber in einer Doppelwährung, in der anscheinend Gold zu Silber wie $\frac{40}{3}$ stand und der Goldeinheit von 8,19 g (Nr. 86) 10 Silbereinheiten (Schekel) von 10,92 g (Nr. 88) entsprachen. Die königliche Prägung in Persien war diesem System nachgebildet bei etwas erhöhten Normen (Goldareikos von 8,40 g, Nr. 502—506, Silbersiglos, d. i. Halbschekel, von 5,60 g, Nr. 507—509), und es fand dieser persische Fuß in Vorderasien im 6.—4. Jahrh. weite Verbreitung. Der Fuß des Silbers von Aegina betrug dagegen ca. 12 g für den Stater (Didrachmon); diese aeginetische Währung eroberte sich vom 6.—4. Jahrh. fast das ganze eigentliche Hellas nebst Thessalien, die Peloponnes und die Inseln, fand dann aber einen Rivalen in der euböischen Währung (Tetradrachmon 17,44 g, Drachme 4,36 g, ihr Sechstel der Obolos 0,72 g). Diese wurde von Korinth übernommen, wobei das etwas leichtere Didrachmon gedrittelt statt gehälftet wurde, so daß die Drachme

2,91 g betrug, von Korinth nach dem Westen, besonders nach Sicilien übertragen, und wurde von Solon in Athen eingeführt, von wo diese Prägung sich mit der wachsenden Macht Athens nach Nordgriechenland und Kleinasien verbreitete, bis sie infolge ihrer Annahme durch Alexander den Großen zur Weltmünze wurde. Nur in Phönicien erhielt sich, von Ptolemaeus nach Ägypten übertragen und danach phönicisch-ptolemäischer Fuß genannt, ein anderes System noch bis in die Römerzeit, wonach die alte Goldeinheit von 8,19 g 15 Schekeln von 7,28 g entsprach, was auf ein Tetradrachmon von ursprünglich 14,56 g, eine Drachme von 3,64 g führte. Neben diesen mehrfach in erhöhten und reduzierten Normen vorkommenden Währungen gab es, namentlich in Nordgriechenland und Italien, eine große Anzahl lokaler Münzfüße. — Im allgemeinen wurde in dem gesamten griechischen Gebiete vom 7. Jahrhundert bis in die Römerzeit vorzugsweise Silber vermünzt, selten Stücke zu 8, 10 und mehr Drachmen, meist Stücke zu 4, 2 und 1 Drachmen, sowie Teilstücke bis herab zum Viertel des attischen Obolos (0,018 g). Gold wurde außer den erwähnten Münzen aus Elektron und den lydischen und persischen nur ausnahmsweise, oft aus eingeschmolzenen Tempelschätzen geprägt (z. B. Athen Nr. 706—708, 714—716, Lampsacus Nr. 354 ff., Tarent Nr. 872 ff., 1543 ff., Syrakus Nr. 1142 ff., Pyrrhus Nr. 1443—1447). Eine umfassende Goldprägung hatten besonders Philipp II., Alexander III., Lysimachus und einige ägyptische Könige, welche letzteren Gold, auch bis zum 8-Drachmenstück prägten (Nr. 1331—1333, 1337, 1339, 1340, 1344, 1346), während sonst das Didrachmon das beliebteste Goldnominal war; auch Karthago (Nr. 1353 ff.) und Cyrene (Nr. 512 ff.) haben eine reiche Goldprägung. Kupfer tritt in Griechenland und Kleinasien gegen Ende des 5. Jahrh. v. Chr. auf und findet im Laufe des 4. weite Verbreitung, ja es wird seine Ausmünzung unter der Vorherrschaft der macedonischen und syrischen Könige meist die einzige den Städten jenes Gebietes zugestandene, daher in Klasse III im Silber die königlichen Prägungen vorwiegen;

erst seitdem Rom im Jahre 197 bzw. 189 die Macht jener Dynastien gebrochen hatte, setzt überall, besonders in Kleinasien, die städtische und landschaftliche Großsilberprägung wieder ein (Klasse IV), um erst im Laufe des 1. Jahrh. v. Chr. bei der Einbeziehung der betreffenden Gebiete ins imperium Romanum größtenteils wieder zu erlöschen.

Klasse I. Schautisch 2.

In der ältesten Zeit haben die Münzen nur auf der einen Seite eine bildliche Darstellung; die Rückseite zeigt Vertiefungen gewöhnlich quadratischer Form, das sogenannte *quadratum incusum*. Das für die Prägung verwendete Metallstück — Gold, Elektron und Silber — ist dick und von unregelmäßiger Form. Die Darstellungen sind vielfach dem Tierreich entnommen, nicht selten von erstaunlicher Naturwahrheit, z. B. der Hahn (Nr. 8), der scharrende Eber von Methymna (Nr. 53), die Robbe von Phocaea (Nr. 58) und besonders oft prächtige Löwenköpfe (Nr. 42, 72, 73, 80). Charakteristisch für diese Zeit sind wappenartige Darstellungen, z. B. drei Vorderteile von geflügelten Löwen (Nr. 34), zwei einander gegenübergestellte Kalbsköpfe auf der Münze von Lesbos (Nr. 51), zwei Widderköpfe auf dem ältesten Silberstück von Delphi (Nr. 149). Derb gezeichnete, an das ländliche Leben erinnernde Bilder zeigen die großen altmacedonischen Silbermünzen: Nr. 141, 142 ein mit Ochsen bespannter Korbwagen, in dem ein Mann mit der Peitsche sitzt, Nr. 143 ein nackter Mann mit dem macedonischen Hut geleitet ein Ochsenpaar, neben dem ein Hund herläuft. Von ungewöhnlichem Interesse ist die dem troïschen Sagenkreise entlehnte Gruppe auf der Silbermünze von Aenea (Nr. 103): Aeneas seinen Vater Anchises tragend und sein Weib Creusa mit dem Knaben Ascanius auf der Flucht aus dem zerstörten Troia. Beispiele feiner archaischer Kunst sind der Athenakopf auf den Münzen von Athen (Nr. 172, 178), und der wohl als Apollon zu deutende Kopf auf der Münze von Siphnus (Nr. 225). — In der letzten Abteilung dieser Klasse sind unter den ältesten Münzen von Groß-

griechenland die sonst in den übrigen griechischen Ländern nicht vorkommenden flachen und dünnen Silbermünzen hervorzuheben, die das erhabene Bild der Vorderseite auf der Rückseite vertieft wiederholen (die Prägungen von Tarent Nr. 230, 231, von Posidonia Nr. 243—245, von Caulonia Nr. 253, 254 u. a.). Schön und lebenswahr gezeichnet ist die auf einer Kornähre sitzende Heuschrecke von Metapontum (Nr. 241) und der Löwenkopf auf der Leontinermünze (Nr. 285, 286), ein Beispiel feinster archaischer Zeichnung und Ausführung der mit gezücktem Dreizack vorschreitende Poseidon auf der Münze von Posidonia (Nr. 243).

Klasse II. Schautisch 2 und 3.

Die Übergangszeit aus der altertümlichen Kunst zum großen Stil und die Zeit der höchsten Entwickelung, der die Münzen dieser Klasse angehören, bietet das Schönste, was auf dem Gebiete der Münzglyptik je geleistet worden ist. Neben herrlichen Tierdarstellungen — die Schwäne von Clazomenae (Nr. 385, 387, 388), der in ein Rhyton schauende Ziegenbock von Aenus (Nr. 552), die ihren Hinterfuß leckende Kuh von Eretria (Nr. 695), die Schildkröte von Aegina (Nr. 726, 727), der Adlerkopf von Elis (Nr. 766f., 768), der stoßende Stier von Thurii (Nr. 939), die beiden Adler auf dem Hasen von Agrigentum (Nr. 1012, 1014), der Hund von Panormus (Nr. 1087) — sind es besonders die Köpfe von Göttern und göttlichen Wesen, in denen die anmutigsten und prächtigsten Formen antiker Schönheit zum Ausdruck kommen. Nur einige der besten können hier angeführt werden: der charaktervolle Panskopf von Panticapaeum (Nr. 318), der groß angelegte Apollonkopf von Clazomenae mit der Künstlersignatur ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΟΕΙ (Nr. 384), die wundervollen Apollonköpfe auf den Münzen von Amphipolis und der Chalcidice (Nr. 575 ff., 582 ff.), der weibliche Kopf (Nymphe?) auf den Münzen der opuntischen Locrer (Nr. 667f.) und der ähnliche ährenbekränzte Demeterkopf von Pheneus (Nr. 807), die feinen, noch etwas strengen Athenaköpfe auf dem korinthischen Stater (Nr. 730) und

auf den Münzen von Heraclea (Nr. 893 f.), der großartige Zeuskopf von Elis (Nr. 773) und der ihm verwandte auf der arkadischen Silbermünze (Nr. 803), der wunderbar fein ausgeführte jugendliche Herakleskopf auf dem Goldstater von Tarent (Nr. 874). Eine Fülle prächtiger Frauenköpfe bieten besonders die sicilischen Münzen, einige von entschieden individuellem Typus wie auf den Münzen von Segesta (Nr. 1108) und auf den syrakusanischen Tetradrachmen (Nr. 1133 ff. und 1139), andere in mehr oder weniger idealer Auffassung, darunter die großen Meisterwerke des Euainetos (Nr. 1166—1174), des Kimon (Nr. 1182—1186), des Eukleidas (Nr. 1180) und anderer. — Eine Reihe anmutiger Bilder oder interessanter mythologischer Darstellungen bieten die Rückseiten: eine Tänzerin und der ausruhende Herakles auf Münzen von Abdera (Nr. 539 und 542), Bellerophon auf der feinen Silbermünze von Korinth (Nr. 740), die auf dem Altar sitzende Nike von Elis (Nr. 761), der jugendliche Pan auf der arkadischen Silbermünze (Nr. 804), Hermes den Knaben Arkas auf dem Arm tragend (Nr. 808), der thronende Minos (Cnossus Nr. 817), Herakles im Kampf mit der Hydra (Phaestus Nr. 834); auf tarentinischen Münzen die reizende Gruppe des Knaben Taras, der beide Arme flehend zu seinem Vater Poseidon erhebt (Nr. 872) und des neben seinem Pferde stehenden Kriegers, dem ein Diener den Harnisch unter der rechten Achsel befestigt (Nr. 879), feine Darstellungen der stehenden oder sitzenden Nike auf den Münzen von Terina (Nr. 986 ff.), auf dem Vierdrachmenstück von Naxus (Nr. 1081) der prachtvoll gezeichnete am Boden sitzende Satyr mit der Trinkschale. Geschichtlich merkwürdige Prägungen und Stücke von allgemeinem Interesse sind: der in Magnesia geprägte Stater des Themistocles (Nr. 395), die Münze der Amphiktionen mit dem schönen Bilde des auf dem Omphalos sitzenden Apollon (Nr. 674), das noch altertümliche syrakusanische Zehndrachmenstück (das sogenannte Demareteion) (Nr. 1121), der Stater von Ios mit dem Kopfe des Homer (Nr. 844).

Klasse III. Schautisch 4.

In künstlerischer Hinsicht stehen die Münzen dieser Klasse nicht alle auf derselben Höhe. Zwar begegnen uns noch viele herrliche Stücke mit Darstellungen voll feiner Empfindung und von zarter Ausführung — wie der als Atalanta gedeutete Kopf der Silbermünze von Aetolia (Nr. 1465), der jugendliche Panskopf auf der Münze von Metapontum (Nr. 1570), der Areskopf auf der Bronzemünze von Messana (Nr. 1622), die prächtigen Koraköpfe auf den Münzen des Agathocles von Syrakus (Nr. 1648 ff.), auch die schönen auf Sicilien geprägten Goldmünzen des Pyrrhus (Nr. 1443 ff.) —; aber neben dem Guten geht auch vieles von handwerksmäßiger Ausführung her. Der Ausfall wird ersetzt durch prächtige Porträtköpfe, die jetzt auf den griechischen Münzen zahlreich auftreten. Besonders bemerkenswert sind: der charaktervolle Kopf des Königs Philetaerus von Pergamum (Nr. 1239), dann in der Reihe der syrischen Könige Antiochus I. und III. (Nr. 1297, 1312), unter den Ptolemäern der äußerst charakteristische Kopf des Ptolemaeus I. (Nr. 1328, 1330) und von den ägyptischen Königinnen Berenice II (Nr. 1342), unter den macedonischen Herrschern der bald mehr, bald weniger idealisierte Kopf Alexanders des Großen, als Ammonssohn mit dem Widderhorn dargestellt auf den Münzen des Lysimachus (Nr. 1377 und 1378). Geschichtlich merkwürdige oder sonst hervorragende Stücke sind: die Goldmünze von Pergamum (Nr. 1236), das schöne Tetradrachmon des syrischen Königs Seleucus I. mit dem gehörnten Pferdekopfe (Nr. 1287), das als »Alexanderstück (oder »alexandrinisches Stück«) des Ptolemaeus« bezeichnete Tetradrachmon (Nr. 1325), die karthagischen Prägungen in Gold und Silber (Nr. 1353 ff.), die Münzen Alexanders des Großen in Gold (Nr. 1391 ff.) und Silber (Nr. 1395 ff.), darunter das seltene Zehndrachmenstück, die auf den bei Salamis (Cypern) über die Flotte des Ptolemaeus I. im Jahre 306 v. Chr. erfochtenen Sieg geprägten Münzen des macedonischen Königs Demetrius Polior-

cetes (in Gold und Silber, Nr. 1413, 1415), der Goldstater mit dem Kopfe des T. Quinctius Flamininus, des Besiegers des Königs Philipp V. von Macedonien (197 v. Chr.) (Nr. 1428), das Tetradrachmon des spartanischen Königs Nabis (Nr. 1490), das Zehndrachmenstück des Königs Hiero II. von Syrakus (Nr. 1660 f.).

Klasse IV. Schautisch 5.

Der fortschreitende Verfall der Kunst in dieser Periode äußert sich auch auf den Münzen. Die Götterköpfe und bildlichen Darstellungen werden roher und im allgemeinen flacher; aber die Wiedergabe der Porträts bleibt noch lange Zeit hindurch auf der Höhe der vorhergehenden Periode und erreicht in gewissen Gegenden sogar den Höhepunkt der Vollkommenheit. Von einer Naturwahrheit und Formvollendung, wie sie zuvor sich nicht findet, und später nur annähernd in der römischen Kaiserzeit angetroffen wird, sind die Köpfe der pontischen Könige Mithradates III. (Nr. 1708), Pharnaces I. (Nr. 1710) und Mithradates IV (Nr. 1712); das Porträt des späteren Mithradates VI., des großen Feindes der Römer (Nr. 1717), ist zwar auch vortrefflich, aber stark idealisiert. Andere Königsporträts von künstlerischem und gewiß auch von ikonographischem Wert finden wir auf Münzen von Pergamum (Nr. 1751, geprägt unter Eumenes II) und von Cappadocien (Nr. 1852 Ariarathes IV. und Nr. 1853 Orophernes); auch die Reihen der syrischen, parthischen, indisch-baktrischen Königsmünzen enthalten vortreffliche Porträtköpfe (z. B. Nr. 1870 Demetrius I. von Syrien; Nr. 1939 Mithradates II. und Nr. 1942 Artabanus II. von Parthien; Nr. 1968 Agathocles von Baktrien). Ein ausgezeichnetes Porträt ist auch das des Königs Perseus von Macedonien (Nr. 2044). — Unter den übrigen Münzen dieser Klasse sind noch besonders hervorzuheben: die interessante Kupfermünze (Nr. 1860) mit dem Kopfe des wahrscheinlich armenischen Dynasten Anisades; die daneben befindliche Silbermünze (Nr. 1861) stellt die Krönung des Artaxias durch Germanicus vor; Nr. 1916 ff. sind

jüdische Prägungen, darunter Schekel des Simon Maccabaeus (Nr. 1916 f.) und die während des Aufstandes unter Kaiser Hadrianus geprägten Münzen (Nr. 1923 bis 1926); Nr. 2000 hat das Porträt der berühmten Cleopatra von Ägypten und Nr. 2009 das des Königs Iuba von Numidien; schließlich (Nr. 2036) das Vierdrachmenstück der ersten macedonischen Provinz mit der Artemis auf dem Stier und der athenische Goldstater des Mithradates VI. (Nr. 2065).

An die Münzen aus dem griechischen Kulturgebiete schließen sich einige aus dem westlichen Europa meist aus dem 2. und 1. Jahrh. v. Chr. an, spanische mit Aufschriften in punischer, celtiberischer und lateinischer Schrift und Sprache (Nr. 2117—2123); gallische Münzen der aus Caesar bekannten Häuptlinge Dumnorix (Nr. 2128) und Orgetorix (Nr. 2129) usw.; goldene Münzen, sogenannte Regenbogenschüsselchen, wie sie in Süddeutschland, der Schweiz und Böhmen vorkommen (Nr. 2130 ff.); ostceltische Münzen mit Häuptlingsnamen (Nr. 2141 ff.); Münzen der alten Briten, darunter solche vom König Cunobelinus, Shakespeares Cymbeline (Nr. 2138 ff.).

Griechische Münzen der Kaiserzeit.
Schautisch 6.

Der allmähliche Übergang der Herrschaft über die Gebiete griechischer Zunge an Rom bereitet der selbständigen Edelmetallprägung ein Ende, eine Entwickelung, die im wesentlichen ein Menschenalter vor unserer Zeitrechnung abgeschlossen ist. Jedoch blieb den meisten griechischen Städten, namentlich in Nordgriechenland und Kleinasien, das Recht der Kupferprägung, nur daß die Vorderseite der Münze dem Kopfe des Kaisers vorbehalten blieb, ein Vorrecht, von dem der Kaiser aber auch hier und da Abstand nahm; im Vaterlande des Antinous z. B., des schönen Günstlings des Kaisers Hadrianus, setzte die Stadt Bithynium dessen Kopf auf die Vorderseite ihrer prächtigen Schaustücke (Nr. 2161). Dem Stande der Kunst

in damaliger Zeit entsprechend, welche eine eigene Formengebung nicht mehr entwickelte und, abgesehen von der Porträtkunst, wesentlich nachahmend und reproduzierend sich betätigte, übrigens auf diesem Gebiete zumal in der Zeit der Antonine (138—193 n. Chr.) Hervorragendes leistete, interessieren uns diese griechischen Schaustücke (Medaillons) und Kupfermünzen mehr um des Gegenständlichen als um der Form willen. Auf den Medaillons, die hier im Schautisch 6 (Nr. 2145—2230) in geographischer Anordnung liegen, finden wir z. B. reiche mythologische Szenen wie die Auffindung des Telephos durch Herakles (Nr. 2178) und der Ariadne durch Dionysos (Nr. 2155, 2179); die Taten des Herakles (Nr. 2148 usw.), Festzüge der Demeter, derKybele, des Dionysos (Nr. 2172-4, 2221); Athena beim Flötenspiel, ihr Bild im Wasserspiegel erblickend (Nr. 2215 f.); Dionysos auf dem Panther (Nr. 2198); ein Satyr mit dem Dionysoskinde spielend (Nr. 2176); die lydischen Heroen Mopsos und Torrebos (Nr. 2218); Rheia mit dem Zeuskind und den lärmenden Kureten (Nr. 2213). Auch bekannte Werke der großen Kunst werden auf der Rückseite dieser Schaumünzen kopiert, z. B. die Gruppe des farnesischen Stieres (Nr. 2199). Endlich finden wir Stadtansichten und Darstellungen wichtiger Bauten (Nr. 2146 Ansicht von Bizya, Nr. 2180 der große Altar von Pergamum; dieser Medaillon ist von einem Zierrahmen umgeben).

Die Münzen selbst, etwas kleiner als die Medaillons und in der Ausführung meist geringer, sind nach dem sachlichen Inhalt ihrer rückseitigen Darstellung geordnet, auf dem vornehmlich ihr Interesse für uns beruht (Schautisch 6). Es beginnen in alphabetischer Folge die Bilder von Göttern und Heroen und sonstige mythologische Darstellungen. Eine Münze von Cnidus (Nr. 2232) zeigt uns die Statue der Aphrodite des Praxiteles, eine von Elis (Nr. 2289) den olympischen Zeus des Pheidias, andere (wie Nr. 2245 f., 2264, Hypaepa, Ephesus mit Sardes, Samos) zeigen hocharchaische Kultbilder von Göttinnen. Man achte noch auf die Szenen aus dem homerischen Sagenkreis (Nr. 2304-11), die Taten des

Herakles (Nr. 2266 ff.), Theseus (Nr. 2300 ff.) und Perseus (Nr. 2297 f.), Hero und Leander (Nr. 2317 f.), Amor und Psyche (Nr. 2260), endlich eine biblische Szene, die Arche Noah (Nr. 2295). Die ägyptischen Gottheiten (Nr. 2327 ff.) machen den Beschluß der Reihe. Landschaftliche und geographische Personifikationen schließen sich an, z. B. Darstellungen der Erdgöttin, der Berg- und Flußgötter (Nil Nr. 2347, Haimos Nr. 2349), Quellnymphen und Stadtgöttinnen. Auch der Tierkreis und einzelne Sternbilder aus demselben (Nr. 2352 ff.) haben öfter als Münzbild gedient. Dem Sakralwesen (Nr. 2357 ff.) entlehnt sind z. B. Opferszenen, am merkwürdigsten die Stierschächtung (Nr. 2361 Ilium), heilige Wagen und Geräte; auf die Festspiele zu Ehren der Götter haben andere Bilder Bezug, z. B. die drei Athleten (Nr. 2367). Historische Anspielungen sind sehr selten auf diesen Münzen (Nr. 2369 ff.); am interessantesten ist eine kleinasiatische Münze des Kaisers Domitianus mit der Aufschrift „das geknechtete Germanien" (Nr. 2371). Literargeschichtlich merkwürdig sind die Porträts der großen Dichter, Schriftsteller und Staatsmänner (Nr. 2374 ff.), z. B. Homer, Herodot, Pythagoras, Sappho, andererseits Pompeius, der jüngere Cicero, Varus. — Ein wie starker Zug von Lokalpatriotismus diese städtischen Prägungen durchweht, zeigt besonders das Vorkommen von Stadtansichten (Nr. 2391 ff.), z. B. die Akropolis von Athen (Nr. 2392), Akrokorinth (Nr. 2393), der heilige Berg Garizim von Sichem-Neapolis (Nr. 2397), der Marktplatz des arkadischen Cynaetha (Nr. 2394), sowie Abbildungen von Bauten (Nr. 2398 ff.), vorzugsweise von Tempeln; vgl. bes. den großen Sonnentempel von Baalbek-Heliopolis (Nr. 2408) und die reichen Tempelanlagen auf Münzen von Paphos auf Cypern (Nr. 2405) und Byblus in Phönicien (Nr. 2410); doch auch Altarbauten, Stadttore (Nr. 2421 Dido erbaut Karthago), Triumphbögen, Brücken, Theater (Nr. 2425 das große Theater des Dionysos in Athen), der Leuchtturm (Pharos) von Alexandrien (Nr. 2430 f.), endlich Brunnenbauten und Götterstatuen auf Basen begegnen uns hier.

Einige Besonderheiten aus dem Gesamtgebiete der griechischen Münzen sind auf der letzten Tafel dieses Schautisches 6 zusammengestellt (Nr. 2437 ff.). Die seltenen Fälle, wo griechische Münzen eine Wertaufschrift tragen, sind durch einige Beispiele erläutert (Nr. 2437 ff.), z. B. ein „Didrachmon" (Nr. 2438), „drei Assaria" (Nr. 2441). Überprägt auf ältere Münzen, von deren Gepräge man noch Spuren erkennt, sind Nr. 2443 ff., auf Nr. 2446 ist nachträglich eine neue Umschrift eingestempelt, Nr. 2447 f. haben einen gezahnten Rand, bei Nr. 2449 von Nemausus läuft die runde Scheibe des Metallstückes in einen Eberfuß aus. Das Bild des von seinem Bruder Caracalla ermordeten Kaisers Geta haben diensteifrige Münzbeamte von den bereits geprägten Münzen wieder getilgt (Nr. 2450f.). Gegenstempel auf Münzen, die dadurch wohl für kursfähig erklärt wurden, sind häufig (Nr. 2452 ff.). Münzähnliche Marken und Erinnerungsstücke schließen sich an, darunter Eisenstücke aus der Peloponnes, 5.—4. Jahrh. v. Chr. (Nr. 2459 ff.), fischförmige Marken von Olbia (Nr. 2462 f.), kupferne Stücke mit Namen von Bergwerken (Nr. 2465 ff.), silberne und goldene Prägungen (Amulette?) auf Olympias und Alexander den Großen (Nr. 2468 f.). Einige Proben der provinzialen Silberprägung der Kaiserzeit, nur sehr selten städtisches Geld (z. B. Amisus Nr. 2473), meist für größere Gebiete durch die Reichsgewalt geprägt, z. B. für die Provinz Asia (Nr. 2474 ff.), Syrien (Nr. 2484 ff.), bilden den Beschluß.

Goldmedaillons.

Die fünf großen Goldmedaillons aus einem angeblich bei Abukir gemachten Funde, die im Saal 16 Tisch 17 untergebracht sind, sind eine Hauptzierde der Sammlung. Sie zeigen auf der Vorderseite das Bild Alexanders des Großen mit dem Widderhorn (Nr. 1), im Helm (Nr. 2) und von vorn in Rüstung (Nr. 3), dies letzte das wirkungsvollste der uns in der antiken Kleinkunst erhaltenen Alexanderporträts; Nr. 4 zeigt das seiner Mutter Olympias, Nr. 5 das des Kaisers

Caracalla (211—218 n. Chr.), gleichfalls eine ausgezeichnete Leistung der Porträtkunst dieser Zeit. Sie gehören zu einer erst jüngst in ihrer Bedeutung erkannten Gruppe von Monumenten, die durch zwei analoge Funde auf uns gekommen sind. Es sind Preise für die Sieger in den Spielen und Wettkämpfen, welche bei den großen nationalen Festen abgehalten wurden. Die hier ausgestellten gehören zu einer Reihe, welche zu den olympischen Spielen des Jahres 242/3 n. Chr. in Macedonien geprägt wurde. Von ihren Rückseiten, die in photographischer Wiedergabe beigelegt sind, haben zwei (Nr. 2 u. 3) dasselbe Bild der einen Schild betrachtenden Victoria vor einem Siegesdenkmal, eine (Nr. 1) die Siegesgöttin im Viergespann, die vierte eine Seejungfrau (Nereide) auf einem Seestier (Nr. 4), die letzte und schönste (Nr. 5) stellt die Szene dar, wie die Siegesgöttin dem vor ihr sitzenden Alexander dem Großen Helm und Schild überreicht, ein zumal durch die glückliche Gruppenkomposition besonders reizvolles Kleinod.

C. Die römischen Münzen.

1. Das italisch-römische Schwergeld.

Schautisch 11.

Im Gegensatz zu den Gebieten griechischer Zunge bediente sich die etruskisch, lateinisch und oskisch redende Bevölkerung Italiens in älterer Zeit nicht des Silbers, sondern des Kupfers als Wertmetalles. Noch lange wog man es sich mit Hilfe der Wage in rohen Stücken zu (vgl. Schautisch 1), als man sich in Süditalien schon längst der Münzen bediente. Erst im 4. Jahrh. v. Chr. ging man auch in Mittelitalien zur Herstellung von Münzen über, indem man das Kupfer zu großen, gegossenen Stücken ausbrachte (aes grave, Schwergeld). Die Einheit war meist der in 12 Unzen geteilte As, Wertkugeln bezeichnen gewöhnlich die einzelnen Sorten. Solche Stücke vereinigt Schautisch 11, rechte Hälfte. Neben großen flachen Stücken aus Etrurien (Nr. 2493 ff.) stehen die viel dickeren der südlicheren Landschaften, unter denen Nr. 2500, Triens, d. h. Drittel-As, von Iguvium mit

umbrischer und Nr. 2505 ff. von Hatria mit lateinischer Aufschrift genannt seien. Am umfänglichsten ist die Prägung von Rom, die teils in mehreren Reihen mit mannigfaltigen Typen für Kampanien erfolgte (Nr. 2508 ff.), teils für und in Rom selbst (Nr. 2527 ff. vom As bis zur Unze). Eng mit dem erstgenannten römisch-kampanischen Schwergelde zusammen gehören die vier großen Barren im Schautisch 1; die gleichzeitigen Silbermünzen siehe im Schautisch 7.

2. Die geprägten Münzen der römischen Republik. Schautisch 7.

Die Prägung auf den Namen Roms beginnt mit Münzen, die nicht für den Bedarf der Stadt Rom und der umgebenden Landschaft dienten, sondern für die 338 gewonnenen kampanischen Gebiete. Hier war der Handel seit langem an Silbergeld gewöhnt; diesem Bedürfnis kam der neue Herr der Landschaft durch eine reiche Prägung von Silbergeld entgegen, dem Emissionen von Kupfermünzen zur Seite gingen (Nr. 2537 ff.). Unter den Münzbildern spielen die Köpfe des Mars und der Roma sowie das Pferd die Hauptrolle. Als Vorläufer der Reihe mag ein Kupferstück mit den Typen der Stadt Neapolis und der griechischen Aufschrift »Der Römer« (genet. plur.) (Nr. 2536) gelten. Eine spätere, dem 3. Jahrh. v. Chr. angehörende Reihe dieser römisch-kampanischen Münzen weist auch Goldmünzen auf; der Typus der Vorderseite ist bei Gold und Silber ein jugendlicher ianusartiger Doppelkopf, der Rückseitentypus des Goldes eine Schwurszene, des Silbers eine Quadriga (Nr. 2567 ff.). Das zugehörige Kupfer hat Wertkugeln (Nr. 2574 ff.). Eine Münze aus Blaßgold mit den Typen des Silbers dürfte eine Prägung der auf Hannibals Seite gegen Rom aufständigen Capuaner sein (Nr. 2583 f.).

Den Übergang von diesen römisch-kampanischen Münzen zum eigentlich stadtrömischen Gelde bildet eine kleine Reihe von Goldmünzen, die zwar in Kampanien geprägt sind, aber wegen der Aufschrift in Sesterzen-

währung dem hauptstädtischen Münzsystem angehören (Nr. 2585 ff.); sie fallen wohl in die Zeit des zweiten punischen Krieges.

Die Kupfer*währung* der Stadt Rom, deren älteste Vertreter wir in den schweren, gegossenen Kupfermünzen im Schautisch 11 (Nr. 2527 ff.) soeben kennen lernten, beruht ursprünglich auf dem ein römisches Pfund von etwa 273 g schweren *As*, der etwa seit dem letzten Drittel des 4. Jahrh. v. Chr. in ganzen und Teilstücken bis zur Unze herab zur Ausgabe gelangt; später wird der Fuß auf die Hälfte reduziert und weitere Abknappungen folgen. Im Jahre 269/8 v. Chr. wird das Münzwesen umgestaltet, ein Pfund von etwa 327 g eingeführt, der As auf $^1/_6$ desselben gebracht (Sextantarfuß), nunmehr nebst seinen Unterabteilungen bis zur $^1/_4$ Unze (Schautisch 7, Nr. 2599 ff.) *geprägt*, und zehn solcher Asse der neugeschaffenen Silbermünze, dem *Denarius*, gleichgesetzt. Dieser wiegt $^1/_{72}$ Pfund = 4,55 g und trägt die Wertziffer X; selten geprägt werden seine Hälfte, der *Quinarius*, mit der Ziffer V und der *Sestertius* (semi-tertius), mit der Ziffer IIS = $2^1/_2$; der Sesterz wird aus besonderen entwickelungsgeschichtlichen Gründen die Rechnungsmünze. Der Denar wird im Jahre 217 auf $^1/_{84}$ Pfund = 3,90 g herabgesetzt, gleichzeitig der As auf $^1/_{12}$ Pfund gebracht (Unzialfuß) und 16 solcher Asse auf den Denar gerechnet, übrigens die Kupferprägung bald danach ganz eingestellt, um in sullanischer Zeit schwach wieder aufgenommen und erst von Augustus gründlich neugeordnet zu werden.

Die *Typen der Silbermünzen* sind anfangs der Romakopf und die Dioskuren (Nr. 2589 ff.), der gegen Ende des 3. Jahrh. v. Chr. geschaffene $^3/_4$ Denar erhält den Iupiterkopf und die Victoria neben einer Trophäe, daher *Victoriatus* genannt (Nr. 2595 f.), seine Hälfte später den Apollokopf (Nr. 2597 f.).

Schon frühzeitig finden wir kleine *Beizeichen* im Felde der Münzen, z. B. Rad, Stab usw. (Nr. 2609 ff.), die den *Münzmeister* bezeichnen; auch Monogramme

und Namensanfänge stellen sich ein. Später treten beim Denar neben dem Dioskurentypus auch andere Münzbilder auf, namentlich verschiedenartige Zweigespanne (Nr. 2617 ff.). Auch in der folgenden Periode begegnen wir neben dem immer noch zuweilen vorkommenden Dioskurendenar solchen »bigati«.

Im Laufe des 2. Jahrh. v. Chr. erlangen nun die Münzmeister das Recht, ihren Namen voll auf die Münzen zu setzen, und gegen Ende des Jahrhunderts beginnen sie die Bilder der Münze nach eigener Wahl zu bestimmen. Dem stark ausgebildeten Familiensinn der Römer entsprechend verherrlichen sie nunmehr durch die Münzbilder vorzugsweise die Taten ihrer Vorfahren in Krieg und Frieden, knüpfen an Familiensagen und Haustraditionen an; oft begnügen sie sich mit Bildern, die auf ihren Namen anspielen. Die Münzen mit diesen Darstellungen, Denare nebst den seit Sullas und dann namentlich seit Caesars Zeiten geprägten Goldmünzen, sind im Schautisch 7 nach sachlichen Gesichtspunkten geordnet. Voran stehen die zwölf großen Götter mit ihren heiligen Tieren und Attributen (Nr. 2625 ff.); man achte z. B. auf die mannigfaltigen Venusbilder (Nr. 2643 ff.). Es folgen die übrigen Götter und Personifikationen nach dem Alphabet (Nr. 2678 ff.); besonders interessant ist hier der »Genius terrae Africae« (Nr. 2694), der Kopf der Göttin Moneta (Nr. 2720 f.) mit den Münzwerkzeugen auf der Rückseite (Nr. 2722), die neun Musen als redendes Symbol des Münzmeisters Q. Pomponius Musa (Nr. 2723 ff.) und der Kopf der »Sibulla« (Nr. 2740). Besondere Gruppen bilden die italischen Gottheiten (Nr. 2759 ff.), z. B. Ianus (Nr. 2760), Iuno Sospita (Nr. 2763 ff.), die Laren (Nr. 2766) und Penaten (Nr. 2768); hier sind die verschiedenen Darstellungen der dea Roma im Brustbild oder in ganzer Figur eingereiht (Nr. 2770 ff.). — Unter den gelegentlich vorkommenden Sternbildern sei auf Nr. 2787 hingewiesen, weil das darauf dargestellte Siebengestirn (septemtriones) in etwas gesuchter Weise auf den Namen des Münzmeisters L. Lucretius Trio anspielt.

Die nun folgende Rubrik Mythologie und Geschichte ist die weitaus interessanteste. Sehen wir doch hier die sagenhafte römische Vor- und Urgeschichte von den troischen Sagen an (Nr. 2795 Ulixes) bis zur Gründungsgeschichte (z. B. Nr. 2798: Faustulus findet die Wölfin mit den Zwillingen), die Königszeit und die Ereignisse der historischen Zeit wie in einem fortlaufend illustrierten Geschichtswerke an uns vorüberziehen. Hervorgehoben sei z. B. die Weihung der spolia opima durch P. Cornelius Lentulus Marcellinus im Jahre 222 v. Chr. (Nr. 2812), die Gefangennahme des Perseus durch P. Aemilius Lepidus im Jahre 168 v. Chr. (Nr. 2815), die Auslieferung des Iugurtha an Sulla (Nr. 2828), Caesars gallische Kriege (Nr. 2836 ff.), endlich der Denar des Caesarmörders Brutus (Nr. 2843) mit den Dolchen und der Freiheitsmütze über der Aufschrift »eid(ibus) Mar(tiis)«, d. h. an den Iden des März. — Als besondere Reihe sind die Bildnisse historischer Personen zusammengestelt, Romulus (Nr. 2846) und mehrere andere der römischen Könige, Brutus der erste Konsul (Nr. 2851), Sulla (Nr. 2861), und endlich die Machthaber der Zeit des 2. Triumvirats, vielfach mit Goldstücken vertreten; auf mehreren Münzen wird in ganz monarchischer Weise auch die Gemahlin mit dargestellt (Nr. 2873 ff.). — Aus dem Sakralwesen sind die Münzbilder Nr. 2879 ff. entnommen, Opfer- und Schwurszenen, Gespanne, Geräte und Gefäße zum heiligen Gebrauch. An die Spiele (Nr. 2894 ff.) erinnern Münzbilder wie das eines Wettreiters, eines Wettläufers. Andere Bilder verherrlichen die Ereignisse des öffentlichen Lebens (Nr. 2899 ff.), stellen die Funktionen der Beamten, ihre Amtsabzeichen, Wahl- und Gerichtsszenen dar. — Die Feldzeichen und Waffen, Ehrenzeichen und Trophäen des Heeres, die Schiffe der Flotte werden in einer besonderen Gruppe vorgeführt (Nr. 2910 ff.) — Bauten (Nr. 2925 ff.) wie Tempel und andere Heiligtümer, die Rednerbühne (Nr. 2930), die basilica Aemilia vom forum Romanum (Nr. 2934), die Bögen der Wasserleitung, Statuen und andere Monumente sind hier ebenso zahlreich wie auf den griechischen Münzen der Kaiserzeit.

— Den Schluß der republikanischen Münzen bildet die merkwürdige Folge der restituierten Denare des Traianus (Nr. 2945 ff.); aus nicht recht erklärten Gründen ahmte dieser Kaiser eine Anzahl von Münzbildern älterer Denare getreu nach und setzte zu den ursprünglichen Aufschriften nur den Vermerk »Kaiser Traianus (hat diese Münze) restituiert« hinzu.

3. Die Münzen der römischen Kaiserzeit.

Schautisch 8—11.

Die Grundlage des römischen Münzwesens in der Kaiserzeit ist die Goldwährung. Die Einheit bildet der Aureus (Goldstück), seit Caesar 1/40 des römischen Pfundes = 8,19 g schwer, später im Gewichte mehrfach vermindert, auch in Halbstücken ausgeprägt. Nach verschiedenen Reformversuchen führte Constantinus I. (306—337 n. Chr.) ein neues Goldstück, den Solidus, ein (1/72 Pfund = 4,55 g), der, auch in Halben und Dritteln sowie Vielfachen ausgeprägt, seine Herrschaft auch über die germanischen Staaten der Völkerwanderung, ja auch über die muhammedanischen Staaten ausdehnte. — Auf den Aureus gehen in der früheren Kaiserzeit 25 Denare. Der Denar war die gebräuchliche Silbereinheit, neben der nur selten das Halbstück, der Quinar, ausgeprägt wurde. Der Denar zerfiel in 4 Sestertien, welche in den sogenannten Großbronzen vorliegen dürften, der Sesterz in 4 Asse. Der As wurde als Einzelstück und als Doppelas (Dupondius) geprägt; beide Sorten scheinen in den sogenannten Mittelbronzen vorzuliegen, die in der früheren Kaiserzeit sich durch die Metallzusammensetzung unterscheiden: der Dupondius ist aus Messing, der As aus Kupfer. Zur bequemeren Unterscheidung beider brachte Nero zum Teil die Wertzahlen II und I an (Nr. 4080 f.) und setzte auf die Dupondien seinen Kopf mit der Strahlenkrone, auf die Asse den bloßen Kopf oder den belorbeerten Kopf, Merkmale, die keinen dauernden Bestand hatten. Von Teilstücken des As ist öfter nur der Quadrans (1/4 As) ge-

schlagen worden. — Dies System der Silber- und Kupfermünzen verfiel nach mancherlei Änderungen völlig im 3. Jahrhundert. Damals wurde die Silbermünze — man prägte jetzt fast ausschließlich ein größeres Silberstück, den sog. Antoninianus (Doppeldenar?), vom Denar unterschieden durch den Kaiserkopf mit Strahlenkrone, den Kopf der Kaiserin auf einem Halbmonde — nachgerade so stark mit Kupfer legiert, daß sie sich bald nicht mehr von reinem Kupfer unterschied und so die echten Kupfermünzen verdrängte. Diocletianus (284—305) reformierte das Münzwesen durch Einführung einer reinen Silbermünze und großer Kupfermünzen mit ganz leichtem Silberzusatz (follis). Sein System wird wieder mehrfach abgeändert, endlich schafft Constantinus neben seinem Goldsolidus eine Silbermünze von $^1/_{1000}$ Goldpfund Wert, das miliarense, und stellt daneben eine kleine Kupfermünze, den centenionalis, dem Werte nach wohl $^1/_{100}$ der kleineren Silbereinheit, der siliqua. Dieses System bleibt im wesentlichen bis zum Ausgang des weströmischen Reiches bestehen.

Die Vorderseite der Münzen ziert, wie schon dem Caesar durch Senatsbeschluß zugebilligt ward, fast ausschließlich das Bild des Herrschers oder eines Mitgliedes des kaiserlichen Hauses. Diese Sitte hat den Stempelschneidern Gelegenheit zur Ausübung einer hervorragenden Porträtkunst gegeben, die, schon in der iulisch-claudischen Zeit einsetzend (Livia Nr. 2960, Agrippa Nr. 2962), im Laufe des 1. Jahrh. n. Chr. zu einem großartigen Realismus der Darstellung im besten Sinne sich entwickelt, der den griechischen Porträts der Diadochenzeit ebenso würdig sich anreiht wie ihn hernach nur die italienischen und deutschen Medaillen der Renaissancezeit, zum Teil gewiß in bewußter Anlehnung an diese römischen Porträts, wieder erreicht haben (Nero Nr. 2980 ff., Galba Nr. 2984 f., Vitellius Nr. 2987 f., Vespasianus Nr. 2991 f., Titus Nr. 2994 f., Domitianus Nr. 2999 f., Nerva Nr. 3004 f.). Im Laufe des 2. Jahrhunderts und im Anfange des dritten wird die Vortragsweise allmählich flüchtiger, verbindet aber immer gleichmäßig Schönheit der Form mit ikono-

graphischer Treue (Traianus Nr. 3006 ff., Hadrianus Nr. 3013 f., Faustina iun. Nr. 3025 ff., Verus Nr. 3030 f., Commodus Nr. 3033 ff., Caracalla Nr. 3049 ff., Geta Nr. 3055 ff.). In den Verfall der Kunst im 3. Jahrhundert wird die Porträtkunst nicht sogleich hineingerissen, bringt vielmehr noch mehrere Dezennien hindurch lobenswerte Leistungen hervor (Maximinus Nr. 3072, Pupienus Nr. 3079, Decius Nr. 3087 f., Gallienus Nr. 3099, Postumus Nr. 3104), um erst gegen Ende des Jahrhunderts der Schablone zu verfallen, über die nur etwa des Maxentius Porträt von vorn (Nr. 3147) sich erhebt. Unsere Porträtreihe schließt mit Fausta, der Gattin des Constantinus I. — Als besondere Seltenheiten seien aus der Porträtreihe genannt die Goldstücke der Iulia Titi, Domitilla, des Diadumenianus, Uranius Antoninus, Quietus, Laelianus. Durch griechische Münzen sind ersetzt die in der römischen Prägung nicht oder nur gering vertretenen Porträts der Messalina, des Britannicus, der Octavia, der Poppaea, des jüngeren Vespasianus, des jüngeren Pertinax und des Pescennius Niger.

Die Darstellungen der Rückseiten der römischen Münzen werden hier in sachlich geordneten Gruppen vorgeführt: Den Reigen eröffnen die Götterdarstellungen, und zwar zunächst die zwölf Hauptgötter (Nr. 3158 ff.) in der beim lectisternium üblichen Abfolge: Iupiter, Iuno, Neptunus, Minerva, Mars, Venus, Apollo (Nr. 3226 Apollo als Leierspieler ist ganz besonders fein), Diana, Vesta, Mercurius, Ceres (der zwölfte, Vulcanus, fehlt hier). Es folgen die Personifikationen von Ländern und Städten (Nr. 3264 ff.), besonders häufig unter dem die Provinzen durchreisenden Hadrianus auf den Münzen erscheinend, meist als weibliche Figur dargestellt mit einem für die betreffende Landschaft bezeichnenden Attribut (dem Ibis für Ägypten Nr. 3264, dem Löwen für Afrika Nr. 3265, dem Kaninchen für Spanien Nr. 3283 usw.). Dann in alphabetischer Ordnung die übrigen Götter und Personifikationen (Nr. 3312 ff.), darunter z. B. die Annona als Göttin der für Rom so wichtigen Getreide-

einfuhr, die verschiedenen Münzbilder des Hercules, namentlich unter Commodus, Postumus und Maximianus, die auch sich selbst als Hercules darstellen ließen, ferner der ägyptische Serapis und der Sonnengott (Oriens, Sol, besonders unter Aurelianus und Probus), dessen Kult im 3. Jahrhundert weite Verbreitung fand. Die christliche Religion findet in dem Namenszug Christi mit der Aufschrift salus generis humani auf einer Münze des Magnentius (Nr. 3541) ihren Ausdruck. An die Göttertypen schließt sich an die römische Sage (Nr. 3628 ff.), aus der die Begegnung des Mars und der Rhea (Nr. 3630) und die von den Sabinern unter Schilden begrabene Verräterin Tarpeia (Nr. 3640) hervorgehoben seien. Sie leiten zu den Darstellungen aus der Zeitgeschichte (Nr. 3643 ff.) über. Vornehmlich die Erfolge der äußeren Politik werden hier in Bild und Schrift gefeiert: die Rückgabe der von den Parthern erbeuteten Feldzeichen an Augustus, die Germanenkriege des Germanicus und Domitianus, der jüdische Krieg des Vespasianus und Titus (IVDAEA CAPTA, Nr. 3671 ff.) der dacische und parthische Krieg des Traianus, die Markomannen- und Partherkriege des Marcus und Verus, die britischen Erfolge des Severus und seiner Söhne, die germanischen Kämpfe des Gallienus, der Gothensieg des Claudius II., die Züge des Constantinus I. gegen Franken, Sarmaten, Alamannen, Gothen. Die singuläre Aufschrift VBIQVE PAX des Gallienus begrüßt den endlich einmal eingetretenen Frieden (Nr. 3762). Der Prätendent Clodius Macer aus der Zeit nach Neros Tod ist noch mit zwei eigenartigen Prägungen (Nr. 3665 f.) zu erwähnen. Auch der inneren Tätigkeit der Regierung wird gedacht: Steuererlasse unter Caligula, Galba, Hadrianus, Erleichterung der Judensteuer und Aufhebung des Vorspanndienstes unter Nerva, Kinderfürsorge unter Traianus und Pius, Bau der via Traiana, die Reisen des Hadrianus, Severus' Fürsorge für Karthago, Alexanders Reform des Münzwesens usw. Eine Münze des Vetranio auf den Sieg des Christentums (Nr. 3782) und eine goldene des Theodosius II. auf die Hochzeit seiner Tochter mit Valenti-

nianus III. (FELICITER NVBTIIS) (Nr. 3783) bilden den Beschluß dieser interessanten Reihe.

Auf das Sakralwesen beziehen sich eine Reihe der verschiedenartigsten Darstellungen: die unter Augustus, Domitianus, Severus und Philippus gefeierten Säkularfeste haben uns viele Münzdenkmäler (Nr. 3784 ff.) hinterlassen, z. B. solche mit den wilden Tieren, die bei diesen Festen im Zirkus vorgeführt wurden. Gelübde für langdauernde Regierung des Kaisers werden auf den Münzen erwähnt und die dabei vollzogenen Kulthandlungen abgebildet (Nr. 3816 ff.). Auch sonst sind heilige Geräte, opfernde Priester nichts Seltenes auf den Münzbildern (Nr. 3829 ff.). Die Gotterklärung der verstorbenen Kaiser (consecratio) hat in Darstellungen des Scheiterhaufens, des Altars, der Himmelfahrt des Kaisers ihren Ausdruck gefunden (Nr. 3835 ff.).

An besonderen Darstellungen aus dem öffentlichen Leben (Nr. 3866 ff.) findet sich die Verteilung von Geld (congiarium) und Getreide (liberalitas) an Heer und Volk. Die Tätigkeit des Kaisers selbst in seinen verschiedenen Funktionen — als Prinz, als Sieger, als Friedensfürst, als Priester, beim Einzug in Rom, bei der Eheschließung, — ebenso Darstellungen der Kaiserin schließen sich an (Nr. 3883 ff.). Den Beschluß machen Münztypen, die auf das römische Heer Bezug haben (Nr. 3914 ff.): seine Evolutionen und Manöver, Ansprache des Kaisers an das Heer, der Treuschwur des Heeres, die Abzeichen der verschiedenen Legionen, endlich Darstellungen von Kriegs- und Transportschiffen.

Die Bautätigkeit der Kaiser in Rom und den Provinzen gab gleichfalls Anlaß zu vielen Münzbildern (Nr. 3950 ff.), deren gegenständliches Interesse hervorragend ist, da wir uns nach ihnen eine Vorstellung von verschwundenen oder nur in Ruinen erhaltenen Gebäuden machen können. Von römischen Bauten seien die ara pacis, der Ianustempel, das Colosseum, das Traiansforum und die Traianssäule, der Tempel der Faustina, der Tempel

des Romulus, Sohnes des Maxentius, erwähnt, von außerrömischen die Donaubrücke des Traianus.

Einigen Besonderheiten aus dem Gebiete der römischen Reichsprägung, vorwiegend der Kaiserzeit, ist die letzte Tafel des Schautisches 10 (Nr. 4080 ff.) gewidmet. Bei den Münzen mit Wertziffern begegnen wir zwei Arten der Wertangabe, der Zahl der Einheiten, die das Stück darstellt (Nr. 4080 ff.), und der Angabe der Anzahl, die von der betreffenden Sorte auf die Gewichtseinheit, das römische Pfund Silbers oder Goldes, gehen (Nr. 4083 ff.). Unter den außergewöhnlichen Nominalen haben wir u. a. den halben aureus (Nr. 4086), den halben Denar (Quinarius, Nr. 4087) und kleinere Kupfermünzen, zum Teil wohl Quadranten, d. h. Viertelasse, der früheren Kaiserzeit (Nr. 4090 ff.), dazu einige kleine Kupferstücke aus dem Ende des 3. Jahrh. n. Chr. von Medaillonstil (Nr. 4099 f.). Restituierte Münzen (vgl. S. 81) kommen hier in allen drei Metallen vor, z. B. Restitutionen des Traianus in Gold (Nr. 4106 f.), eine Kupfermünze des Augustus von Nerva restituiert (Nr. 4105), eine Silbermünze mit dem Kopfe des Traianus (Nr. 4108), die in eine wohl zur Tausendjahrfeier Roms 247 n. Chr. geprägte Suite gehört. Wie oben bei den griechischen Münzen begegnen wir dann auch hier überprägten Münzen (Nr. 4109 f.), und Stücken mit Gegenstempeln (z. B. Nr. 4120, Münze des Nero mit dem Gegenstempel des Senates: SPQR), sodann auch einer aus Mangel an Kleingeld halbierten und dann gestempelten Münze (Nr. 4121). Auch die Tilgung des Namens eines Kaisers kommt vor: das den Namen des Caligula, Gaius, abkürzende C ist ausradiert auf Nr. 4122. Auf Verprägung beruht das entstellte Porträt der Nr. 4111, durch Irrtum der Münzarbeiter sind entstanden die mit zwei Vorderseitenbildern bzw. zwei Rückseitenbildern beprägten Nr. 4112ff. und Nr. 4115f. mit hohler Rückseite. Nr. 4117 ist mit einem profilierten Rande versehen, um als Zierstück zu dienen (vgl. die Medaillons Nr. 4262 ff. im Schautisch 11 und Nr. 2180 im Schautisch 6). Erzeugnisse

antiker Falschmünzerei sind Nr. 4123 ff., teils aus einem Kern von wertlosem Metall und dünnem Überzug aus Wertmetall bestehend (Nr. 4123 ff.), teils aus minderwertigem Metall nachgegossen (Nr. 4126 ff.) Auch Nachprägungen barbarischer, wohl germanischer Völker nach römischen Reichsmünzen liegen hier (Nr. 4130 ff., vgl. Nr. 2136 im Schautisch 5). Die Bronzestücke aus dem 4. und 5. Jahrh. n. Chr. mit erhabenem Rande, der durch eine tiefe Rille vom eigentlichen Münzrund getrennt ist (Contorniaten, Nr. 4133 ff.), sind zum Teil wahrscheinlich Brettspielsteine; unter ihren Bildern seien das Porträt des Geschichtsschreibers Sallustius (Nr. 4133), und eine Orgel (Nr. 4135) erwähnt.

Münzähnliche Schaustücke (Medaillons) (Schautisch 11, linke Hälfte, Nr. 4139 ff.), die goldenen und silbernen auf Münzfuß stehend, die bronzenen anscheinend ohne derartigen Zusammenhang mit der Geldprägung, wurden in der früheren Kaiserzeit wohl wie unsere Medaillen als Schau- und Erinnerungsstücke verteilt, oft mit einem breiten Bronzerahmen umgeben (Nr. 4262 ff.), in der späteren Kaiserzeit auch wie unsere Orden verliehen und getragen, wie der Henkel und die Goldfassung einiger Goldstücke noch zeigt (Nr. 4266 f.). Der größere Raum gestattete hier dem Künstler freiere Entfaltung seines Könnens, daher diese Stücke hervorragendes gegenständliches und künstlerisches Interesse haben. Schöne Kaiserporträts (Hadrianus Nr. 4140 f., Commodus Nr. 4172, Domna Nr. 4184, Gordianus Nr. 4198, Gallienus Nr. 4210, Postumus Nr. 4215, Probus Nr. 4221 ff., Carinus Nr. 4226) wechseln mit reichen und lebhaft bewegten mythologischen oder dem öffentlichen Leben entnommenen Szenen: Silvanus (Nr. 4144), Aesculapius (Nr. 4143), Artemis mit ihrem Hirsch (Nr. 4148), die capitolinischen Götter (Nr. 4164), Iupiter im Gigantenkampf (Nr. 4163), die vier Jahreszeiten (Nr. 4166), die Opferung des Schweines durch Aeneas (Nr. 4157), der Zug des Dionysos (Nr. 4156), die Tellus (Nr. 4175), Minerva an einer Trophäe (Nr. 4177), die drei monetae (Nr. 4188 u. ö.), Wagenrennen im Zirkus (Nr. 4202), victoria Per-

sica (Nr. 4233), der triumphierende Kaiser im Sechsgespann (Nr. 4250). Ein riesiger Silbermedaillon des Priscus Attalus (Nr. 4261) schließt die Reihe der Kaiser und führt uns gleichzeitig bis nahe ans Ende des weströmischen Reiches.

Eine Anzahl von Münzen des weströmischen Reiches sind im Schautisch 12 als Einführung in die Münzen der Völkerwanderungszeit ausgestellt. Die oströmischen (byzantinischen) Münzen siehe im Schautisch 13.

D. Die europäischen Münzen des Mittelalters

mit Ausschluß der deutschen (Schautisch 12 u. 13), geordnet unter Zugrundelegung dreier Epochen, deren erste vom Ausgang des Altertums bis zum Auftreten der Karolinger reichend im wesentlichen ein Absterben der römischen Goldwährung bietet, während die zweite etwa 500 Jahre bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts umspannend die Herrschaft des karolingischen Silberdenars bezeichnet, und die dritte die folgenden zweieinhalb bis drei Jahrhunderte füllend die Zeit der groschenförmigen Silbermünzen und der wiedererweckten Goldwährung ist, welche zu Beginn der Neuzeit durch das Auftreten der groben Silbermünzen, der Taler, abgelöst wird.

Zu Beginn des Mittelalters haben sich auf dem Boden des römischen Reiches, von dessen Münzen für den westlichen Teil aus der Zeit von 375 bis zu seinem Untergange im Jahre 476 einige Beispiele aus allen drei Metallen den Reigen eröffnen, infolge der Völkerwanderung neue germanische Staaten gebildet und sich mit ihren Münzen im Wertgehalt und in der äußeren Form und den Typen eng an das römische Vorbild angeschlossen. Dabei haben sich die ältesten Vandalen und Ostgoten auf die Prägung von Silber und Kupfer beschränkt, die Goldprägung als ein Vorrecht der Kaiser in Byzanz meidend. Unter Beibehaltung der kaiserlichen Bilder und Namen erfolgt eine Sonderbildung der Goldmünzen alsdann zunächst durch Beifügung von einzelnen Buchstaben, welche als Initiale die Münzstätte bezeichnen, z. B. M(ediolanum), oder

kleiner Monogramme, welche den Namen des Königs enthalten, wie die Solidi und Trienten der Burgunder Gondobald und Sigismund. Eine eigenartige Goldprägung entwickelten später die Westgoten in Spanien, welche seit der Herrschaft Leovigilds (573—586) die vollen Namen der Könige bietet, und die Langobarden in Italien, deren Münzen sich technisch durch einen besonders dünnen Schrötling von den übrigen unterscheiden und in dem Bilde des Erzengels Michael einen besonderen Typus entwickeln. Nach einer vorübergehenden Silber- und Kupferprägung der ältern Merowinger, welche nur verschwindend wenige Exemplare hinterlassen hat, haben auch die Franken im wesentlichen Goldmünzen geprägt und zwar Solidi in geringerem Maße, weit überwiegend ihre Drittel (Tremissis. Triens), anfänglich zu 24 bezw. 8, in einer spätern Epoche zu 21 bezw. 7 Siliquen. Nachdem Theodebert I. (534—548) als der erste seinen Namen auf die Münzen gebracht, sind zwar seine Nachfolger dem Beispiel gefolgt, doch haben sie das Münzrecht nicht nur weithin in den Besitz von Bischöfen und Klöstern und auch weltlichen Großen gelangen lassen, sondern ganz überwiegend der Ausbeutung durch Privatleute überlassen, welche in etwa 1000 über die ganze Monarchie verteilten Münzstätten tätig, neben den Ortsnamen nur den eigenen ihren Erzeugnissen aufprägend, in Verbindung mit wirtschaftlichen Vorgängen eine derartige Minderung des Wertgehaltes herbeiführten, daß in der Mischung das Gold fast völlig verschwand und reine Silbermünzen aufzutreten begannen.

Mit dem Übergang der Königsherrschaft an die Karolinger trat ein Wandel in doppelter Hinsicht ein. Pipin (752—768) hat sich von Anfang an offen zur Silberprägung bekannt und den staatlichen Charakter des Münzwesens zur Geltung gebracht durch Aufhebung der rein münzmeisterlichen Prägung und Zurückdrängung der Prägung der geistlichen und weltlichen Herren. Karl der Große (768—814) hat nicht nur dieses Ziel dauernd verfolgt und, während anfänglich noch ein Roland und andere Paladine sowie einige Stifter neben dem

Könige prägten, schließlich wohl erreicht, sondern auch eine weitere Reform dadurch herbeigeführt, daß er unter Steigerung des Gewichtes der Münzen das Münz- und Gewichtsystem in der Weise in Einklang brachte, daß aus dem Pfund Silber (zu 367 Gramm) 240 Pfennige geprägt und demnach ein Pfund Pfennige genannt wurden, deren 12 rechnungsmäßig einen Schilling bildeten, Verhältnisse, deren Wirkung bis in die Gegenwart hineinreicht. Und nicht minder groß ist auch der Wandel in den Typen, indem die barbarischen Brustbilder und sonstigen Figuren der merowingischen Münzen vollständig durch Aufschriften in sauberer Ausführung verdrängt wurden und bei der Wiedergabe des Kaiserkopfes in der letzten Epoche der Aufschwung der karolingischen Renaissance voll zur Geltung kam. Die Errungenschaften des großen Kaisers vermochten seine Nachfolger auch auf diesem Gebiete in keiner Weise festzuhalten: mit der Teilung des Reiches hält die Zersplitterung des Münzrechtes, die Minderung des Wertgehaltes und die Vergröberung der Formen Schritt.

Die Capetinger waren bei der Thronbesteigung des Königs Hugo im Jahre 987 mit ihrem unmittelbaren Machtgebiet äußerst beschränkt und den weltlichen Feudalherren wie geistlichen Fürsten Frankreichs gegenüber kaum mehr als die primi inter pares. Die anfänglich nur in Paris, Senlis und S. Denis, hinterdrein nur in allmählich sich mehrenden Münzstätten geprägten königlichen Pfennige treten daher auch hinter der Masse der Baronialmünzen, deren Münzorte sich auf 300 belaufen, vollständig zurück. Für diese, die zumeist jeder Feinheit in Stil und Ausführung entbehren, ist das andauernde Festhalten an den alten einfachen Typen, aber auch die fortschreitende Entstellung charakteristisch (der gekrönte Kopf von Chartres; der Kamm von Provins in der Champagne). Im wesentlichen gleichartig waren auch die Münzen des französischen Südens, welcher ohne Verbindung mit der Monarchie war und in seiner östlichen Hälfte das Mittelalter hindurch von dem deutsch-römischen Kaisertum abhing.

Auf besonders wenige Orte (Mailand, Verona, Pavia, Venedig) war auch in Italien die Prägung der königlichen und kaiserlichen Zentralmacht dauernd beschränkt, und ebenso bezeichnen die italienischen Pfennige der sächsischen und salischen Kaiser hinsichtlich der Werthaftigkeit wie dem Stil nach einen Tiefstand. Indessen bildeten sich abgesehen von der päpstlichen, vielfach von Kaiser und Papst gemeinsam ausgeübten Prägung auch keine Lokalmünzen aus. Auch die Republik Venedig hat nach dem Erwerb des Münzrechts nicht unmittelbar einen Wechsel durchgeführt. Ein solcher erfolgte erst, als die Folgen der Kreuzzüge und die Verbindung mit der Levante sich im Handel der italienischen Städte geltend machten, in der Zeit des Kaisers Friedrich Barbarossa. Wie auf ihn wahrscheinlich die einheitliche Organisation der Münzer in Italien und Burgund zurückgeht, so beginnt unter ihm auch in den oberitalischen Städten die stattliche Prägung der Großpfennige, die trotz der Kaisernamen, welche sie tragen, städtischen Ursprungs waren, unter ihnen in dem Venedig des Dogen Enrico Dandalo (1192—1205) im engen Anschluß an byzantinische Vorbilder der langlebige und weithin wirkende Matapan.

In England hatte sich schon seit der Mitte des 7. Jahrhunderts in den angelsächsischen Kleinstaaten der Heptarchie zum Teil im Anschluß an römische Vorbilder, im wesentlichen aber in Abhängigkeit von dem merowingischen Münzwesen eine Prägung von Münzen in Kupfer (Stycca), Silber (sceatta) und vereinzelt auch in Blaßgold (triens) entwickelt, welche zwar vielfach stumm sind, daneben aber auch Um- und Aufschriften in lateinischen Buchstaben und in Runen (Peada) tragen. König Offa von Mercia (757—796) ist es dann gewesen, der nach dem Durchdringen der karolingischen Münzreform als erster in England gleichartige Denare geprägt und damit auf Jahrhunderte das englische Münzwesen bestimmt hat. Für dasselbe ergab sich nach der Bildung des englischen Einheitstaates durch Ekbert I. im Jahre 827 als vornehmlichstes Charakteristikum die strenge

Bindung des Münzrechts an das Königtum, neben dem nur ganz vorübergehend und in vollständig untergeordneter Weise lokale Prägungen möglich geworden sind, und die einheitliche Organisation, welche auch bei der Mehrung der Münzstätten auf etwa 50 eine weitreichende Gleichartigkeit gewährleistet hat. Besonders umfangreich ist die Prägung erfolgt seit Ethelred II. (978—1016) infolge des Dänengeldes, welches England als Friedenstribut den seegewaltigen Nordmannen in Dänemark und Skandinavien zu zahlen hatte, und dann wiederum nachdem Heinrich II. (1154—1189) in den Sterlingen eine Münze geschaffen hatte, welche für den Handel der Nord- und Ostseeländer dieselbe Bedeutung gewann, wie die norditalischen Großpfennige im Süden.

Von dem englischen Münzwesen ist nicht nur das von Schottland und Irland, sondern infolge der Vereinigung unter Cnut dem Großen und seinen Söhnen auch das der skandinavischen Staaten abhängig, und zwar haben diese nicht nur die äußere Gestalt und den innern Gehalt der Münzen, sondern auch den streng monarchischen Charakter des Münzrechtes herübergenommen, der auch bei ihnen nur vorübergehend zugunsten der Bischöfe von Lund und Roeskilde getrübt ist. Indessen haben diese Staaten ihre Münzen nur kurze Zeit auf der übernommenen Höhe halten können, während die verselbständigten Münzen in der Verwertung byzantinischer Vorbilder und der Verwendung der Runenschrift interessante Erscheinungen bieten. Im 13. Jahrhundert hat vorübergehend ein Anschluß an die deutsche Hohlpfennig-Prägung Platz gegriffen, und während der dänischen Thronfehden ist man bis zur reinen Kupferprägung gelangt.

Die Polen haben das Münzwesen gleich den übrigen wesentlichsten Kulturstücken von den Deutschen übernommen: deutsche Münzen dienten dem Gnesener Herzog Miesco I. (965—992) zum Vorbild, als er in äußerst roher Weise zu prägen begann, deutschen Charakter tragen trotz der cyrillischen Schrift selbst die Pfennige, welche Boleslaus Chrobry (992—1025) in Kiew hat prägen lassen, nach dem Vorgang des Erzbischofs von Magdeburg

hat Boleslaus III. (1102—1139) den breiten Dünnpfennig ausgegeben mit dem segnenden Adalbert, und wiederum gehen auf deutsches Vorbild die Hohlpfennige des Miesko III. (1173—1202) zurück, die als besondere einheimische Zutat vielfach hebräische Aufschriften der jüdischen Münzmeister aufweisen.

Auch der König Stephan der Heilige von Ungarn (997—1038), der nach dem Übertritt zum Christentum mit der Aufnahme der übrigen Kultur auch zu münzen begonnen hat, ist darin vom Westen beeinflußt, doch scheinen da von Anfang an Einwirkungen von Italien aus erfolgt zu sein, auf welche die ursprüngliche Kleinheit der Münzen ebenso zurückzuführen sein wird, wie die Benutzung antiker Motive in der spätern Zeit. Daneben finden sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts auch in Nachahmung von sarazenischen und byzantinischen Vorbildern geprägte breite Kupfermünzen ismaelitischer Münzmeister.

Die Münzen des byzantinischen (oströmischen) Reiches, vorwiegend aus Goldprägungen bestehend, doch auch viel Silber bietend und daneben andauernd Kupfer, werden ungetrennt für den ganzen Verlauf von der Teilung des römischen Reiches (395) bis zur Einnahme Konstantinopels durch die Türken (1453) vorgeführt. Namentlich die Goldmünzen fanden wegen ihres gleichmäßigen Schrotes und Kornes überallhin ihren Weg und dienten sowohl in der Währung wie in den Typen als Vorbilder wie den germanischen Staaten der Völkerwanderungszeit so auch für die ersten islamischen Goldmünzen und die Prägungen der umwohnenden Slaven. Auch die Silbermünzen sind bis in den skandinavischen Norden vorgedrungen, finden sich vielfach neben arabischem und englischem wie deutschem Geld in den Funden des Ostseegebietes und haben die böhmischen und dänischen Prägebilder beeinflußt. Das gilt namentlich von den seit dem 10. Jahrhundert auftretenden Darstellungen des Erlösers, der Maria und der Heiligen, die insbesondere auch auf die deutschen Münzen der fränkischen Kaiserzeit übertragen sind und vor allen in den Speierer Marienpfennigen eine

unmittelbare Nachbildung gefunden haben, die weitestreichende Nachwirkung aber mit dem den Kaiser krönenden Heiligen als Vorbild für das bis zum Ende des 18. Jahrhunderts festgehaltene Gepräge der venetianer Zecchinen erzielt haben. Einzigartig ist die Münze des Kaisers Romanus IV. mit der metrischen Preisinschrift auf die Madonna: »Jungfrau, du vielgepriesene, wer auf Dich hofft, gewinnt alles.« Hervorzuheben sind außerdem die Wertzeichen der Kupferprägung vom 5. bis ins 10. Jahrhundert: M=40, K=20, I=10. Zu den byzantinischen zählen selbstverständlich auch die Münzen, welche nach der zeitweiligen Aufhebung des griechischen Reiches im Jahre 1204 in den Teilstaaten, des lateinischen Kaisertums und den Reichen von Nicaea, Epirus und Trapezunt geprägt sind.

Unverkennbar ist der Einfluß von Byzanz auf die Goldprägungen der langobardischen Herzogtümer in Unteritalien Benevent und Salerno auch noch im 9. Jahrh., und rein byzantinisch ist die Kupferprägung der dem griechischen Reiche gehörenden Herzogtümer Neapel, Amalfi und Capua. Byzantinisch sind auch die Kupferprägung, die schüsselförmige Gestaltung der Silbermünzen und nahezu die ganze Typenbildung in dem aus jenen Herzogtümern in der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. gebildeten Normannenreiche, doch traten von Anbeginn an den griechischen auch sarazenische Einflüsse zur Seite, welche unter König Wilhelm I. (1154—1166) zu zweisprachigen Prägungen in allen Metallen führten. Auf sie ist auch die Namhaftmachung der Nominale wie tercia ducalis und quarta tercenarii zurückzuführen.

Byzantinische und muhammedanische Einflüsse kreuzen sich mit westeuropäischen Gewohnheiten auch in den Münzen, welche in den von den Kreuzfahrern in Asien, auf den Inseln und in Griechenland gegründeten Staaten, Jerusalem, Edessa, Antiochia, Tripolis, Cypern, Lesbos, Tenus, Naxus, Chios, Rhodus, Achaia, Athen, Epirus usw. geschlagen worden sind. Westeuropäisch, insbesondere französisch sind die Denare, die zum großen Teil

das Stadtzeichen von Tours bewahren; byzantinisch ist die Kupferprägung und die Schüsselform der Blaßgoldmünzen, während bei den großen Silbermünzen arabische Vorbilder eingewirkt haben werden. Unter diesen Groschen sind von besonderer Bedeutung die Gigliati mit dem Bilde des sitzenden Fürsten und dem Lilienkreuz, welche von den Seldschukkenemiren Kleinasiens in Ephesus und Magnesia Nachbildungen erfahren haben und auch mit einiger Umgestaltung von den Johannitern geprägt sind.

Byzantinischen Charakters sind sodann sowohl in der Nominalbildung, dem Asper, wie in den Prägebildern, dem segnenden Christus, der Maria, dem stehenden Fürstenpaar, dem reitenden Zar die Münzen der vorwiegend slavischen Staaten im Norden der Balkanhalbinsel, die mit Asien I. von Bulgarien (1186—1195) und Wladislaus I. von Serbien (1234—1241) beginnen. Späterhin macht sich jedoch in diesen Reihen wie in den jüngern von Bosnien und Montenegro venetianischer Einfluß geltend. Vor ihnen zeichnen sich durch Typenreichtum und Stilfeinheit die Münzen der Walachei aus dem 14. Jahrh. aus, hinter denen auch die gleichzeitigen Stierkopfmünzen der Moldau weit zurückbleiben.

Byzantinische Formgebung zeigen endlich auch die ältesten russischen Münzen, die Goldstücke des 988 zum Christentum übergetretenen Wladimir des Heiligen von Kiew mit dem Bilde des sitzenden Großfürsten auf der einen und Christi Brustbild auf der andern Seite, beide mit Umschriften in der heimischen Schreibweise versehen, und desselben Fürsten sowie seines Neffen Swatopolk und seines Sohnes Jaroslaw v. Nowgorod große Silbermünzen, die des letztern mit dem Brustbilde des heiligen Georg versehen. Vollständig einzig in ihrer Art sind dagegen die seit der Mitte des 14. Jahrh. sowohl von den Großfürsten von Moskau, wie von den Teilfürsten von Rostow, Twer, Borowsk, Moschaisk, Rjäsan und den Republiken Nowgorod und Pskow geschlagenen Münzen, die silbernen Denga von unregelmäßigem Oval.

Um die Mitte des 13. Jahrh. führte das Zusammenwirken byzantinischer und arabischer Einflüsse im Gefolge

der Kreuzzüge und der durch sie angebahnten Handelsverbindungen eine vollständige Wandlung des abendländischen Münzwesens herbei. Nach der Einführung der Silberwährung durch Pipin war das Gold als Münzmetall aus den germanisch-romanischen Staaten verbannt; auch in dem langobardischen Italien hat Karl der Große nur zu Beginn seiner Herrschaft in der hergebrachten Weise Gold prägen lassen. Die vereinzelten sonstigen Goldstücke von ihm wie von seinem Sohne Ludwig dem Frommen (MVNVS DIVINVM) haben nicht Handelszwecken gedient, sondern sind nur als medaillenähnliche Geschenkmünzen anzusehen. Nur in dem byzantinischen Unteritalien hat man auch im Verkehr am Golde festgehalten. Dann hat zunächst Berengar Raimund I., Graf von Barcelona (1018—1035) in Nachahmung der spanisch-arabischen Goldmünzen einen Marawedi prägen lassen, der außer der barbarisierten arabischen Schrift eine lateinische Legende mit dem Namen des Münzherrn trägt; nach anderthalb Jahrhunderten erst folgt ihm Alfons VIII. von Castilien im Jahre 1187 mit einer zweiten Goldmünze, auf welcher er in arabischer Schrift als Fürst der Katholiken bezeichnet ist. Inzwischen aber hatte der Normannenkönig Roger I. (1101 bis 1154) bereits nach dem Muster der fatimidischen Herrscher Siciliens in Messina Gold auszuprägen begonnen. Nach der Aufnahme christlicher Embleme und lateinischer Schrift ist die zweisprachige Prägung das Erbteil der Hohenstaufen geworden. Im Jahre 1232 hat dann Kaiser Friedrich II. im bewußten Anschluß an antike Formgebung zu Brindisi die prächtigen Augustalen prägen lassen als erste Vorboten der Renaissance, welche auf der einen Seite den in der Weise der römischen Imperatoren mit Lorbeer bekränzten Kopf des Kaisers, auf der andern den aufschauenden Adler darstellen. Auch sie sind ohne unmittelbare Folge geblieben, denn erst spät hat Karl I. von Anjou nach der Eroberung Neapels im Jahre 1265 ein Gegenstück ausgehen lassen. Vor der Mitte des Jahrhunderts hat dann aber als erste der italienischen Handelsstädte Genua eine Goldmünze mit dem redenden

Wappen der Tür (janua) prägen lassen, der eine lange Lebensdauer beschieden war, und bald darauf wurde das Jahr 1252 dadurch epochemachend, daß Florenz den Fiorino d'oro zu prägen begann, ein Goldstück von 3.5 gr., welches, den Wert eines Pfundes Pfennige in Gold bietend, mit der Lilie (flos), dem Stadtwappen, und dem Bilde des stehenden Täufers, des Stadtheiligen, geschmückt, vermöge der florentinischen Handelsgewalt nicht nur alsbald für den gesamten italienischen Handel maßgebend, sondern auch weithin im Auslande, in Spanien, Frankreich, Deutschland nachgeprägt wurde. Auch Venedig schloß sich unter dem Dogen Giovanni Dandalo (1280 bis 1289) mit der Zecchinenprägung, deren Typen freilich byzantinischen Vorbildern folgten, hinsichtlich des Fußes an die Florenen an und sicherte diesen auch nach dem Verfall in der Heimat eine weitere Dauer durch die Fortprägung bis zum Untergang der Republik wie durch die auf sie zurückgehende Dukatenprägung. Unter den alsbald überall in Italien auftretenden selbständigen Goldprägungen zeichnen sich durch feine Erfindung und zierlichen Stil vor den übrigen der neapolitanische Salut mit dem englischen Gruß und die Mailänder Münzen der Visconti aus. Einen Gipfelpunkt aber erreichte die Prägekunst in den Goldmünzen der Jahre von 1475 bis etwa 1535, welche von Meistern wie Caradosso, Candida, Cellini stammend in den Köpfen eines Ferdinand v. Neapel, Ludwig XII. v. Frankreich, Bona u. Giov. Galeazzo Sforza, Ludwig v. Saluzzo, Johannes Bentivoglio, Leo X., Paul III. und vieler anderer Muster von dauernder Vorbildlichkeit bieten.

Alsbald nach dem Einsetzen dieser Entwicklung in Italien führte Ludwig IX. der Heilige im Jahre 1266 in Frankreich eine selbständige Goldprägung ein, die sich von Anbeginn an von der italienischen durch ein höheres, mit der Zeit noch gesteigertes Gewicht der einzelnen Nominale (4,05 gr. bis 6,75 gr.) und bei gleicher Stärke um so breitere Münzen unterschieden hat. Auf ihren großen Flächen immer wechselnde Darstellungen zierlichster Art bietend und nach diesen als agnel d'or oder

mouton d'or, royal d'or, chaise d'or, écu d'or, pavillon d'or, franc à cheval, franc à pied u. a. bezeichnet, haben auch sie mit der Stückelung sowohl wie mit den einzelnen Typen weit über die französischen Grenzen hinaus Geltung gefunden und Nachbildungen hervorgerufen, namentlich in den Niederlanden.

Auch die englische Goldprägung, welche nach einem mißlungenen Versuche König Heinrichs III. im Jahre 1257 erst durch Eduard III. (1327—1377) eingeführt ist, hat im wesentlichen breite Münzen geschaffen und übertrifft die Größe der französischen sogar noch gerade mit dem charakteristischsten und verbreitetsten Nominal, dem wahrscheinlich aus Anlaß des Seesieges von Sluys 1343 entstandenen Nobel mit dem Bilde des gewappnet im Schiff stehenden Königs und der kehrseitigen dem Evangelium des Lukas entlehnten Umschrift: IhC (Jesus) AVTEM TRANSIENS PER MEDIVM ILLORVM IBAT.

Mit besonderem Eifer ist die italienische und insbesondere venetianische Goldprägung in Ungarn aufgegriffen und in der Form der Dukaten in ausgedehnter Weise betrieben. Nach Polen dagegen wie in den skandinavischen Norden ist sie erst in der Neuzeit vorgedrungen, als sie in den führenden Staaten Europas bereits durch die verstärkte Silberprägung ins Weichen gebracht war.

Die gegen Ende des 12. Jahrh. in Oberitalien eintretende Reform der Silbermünzen, welche mit der Prägung der Großpfennige jedoch nur unbedeutend über das Denargewicht Karls des Großen hinausging, erhielt einen neuen Antrieb, als Florenz 1252 zugleich mit den Goldmünzen auch silberne Großpfennige zu prägen begann. Die entscheidende Wendung trat aber erst 1266 ein, als Ludwig X. gleichzeitig mit seinen Goldmünzen das zwölffache des Pfennigs von Tours, den grossus Turonensis, TVRONVS CIVIS, bei einer Feinheit von 23/24 und einem Gewicht von etwa 4.05 gr. zu 58 Stück aus der Mark Silber zu

prägen befahl, der auf der einen Seite das alte Stadtzeichen von Tours führt, mit der doppelten Umschrift der andern Seite aber an den 1251 von den Christen in Accon geprägten Sarrazinas erinnert. Bis in die Regierungszeit Karls V. (1364—1380) haben die französischen Turnosgroschen im wesentlichen ihren Typus bewahrt, wenn ihnen auch schon vorher anderweitige groschenförmige Münzen zur Seite getreten waren; aber auch auf den spätern Groschen der französischen Könige erhielten sich bedeutsame Bestandteile des Typus. Auch außerhalb des französischen Gebietes fand er eine ausgedehnte und die heimische Prägung lang überdauernde Nachbildung wie in Italien, und namentlich in den Niederlanden und dem ganzen Nordwesten des deutschen Reiches. Darüber hinaus aber geht die Wirksamkeit des Turnosgroschen als Münzgattung: die Groschenprägung hat in schneller Verbreitung ein Gebiet nach dem andern gewonnen und nach Vollendung des Siegeszuges durch ganz Europa mit einer bedeutsamen inneren Steigerung auch das Gold verdrängt.

Noch vor dem Ende des 13. Jahrh. eröffnete Eduard I. (1272—1307) die Prägung der englischen Groats, die das alte Gepräge der Sterlinge mit dem doppelten Umschriftkreise der Turnosen verbindend auch unter seinen gleichnamigen Nachfolgern wie von den Heinrichen bis an den Schluß des Mittelalters fortgeprägt sich schwer auf die einzelnen Herrscher verteilen lassen. Eigenartig sind in ihren Typen die Groschen der iberischen Halbinsel, welche mit einem Prachtstücke des Königs Alfons XI. von Castilien und Leon (1312—1350) anheben.

Am mannigfachsten aber hat sich die Groschenprägung abgesehen von dem deutschen Reiche in den ihm an Zersplitterung gleichkommenden italienischen Gebieten entwickelt und hier zugleich die schönsten Prägungen ausgehen lassen. Da entstehen neben den Turnosen der Pisaner auf Sardinien die Taris der Arragonesen in Sicilien und Sardinien, neben den Gigliati der Anjou in Unteritalien die Grossi des römischen Senates mit dem Löwen, nach den Soldi Ludwig

des Bayern und des Luxemburger Heinrichs VII. von Mailand, Como und Pisa die Grossi und Pegione der Mailänder Herzöge aus dem Hause Visconti, neben den Giulii der Päpste die Karlinen Neapels, begleitet einerseits von den vielfach wechselnden Teilstücken der Marcelli und Torneselli, Soldini und Bolognini, Sesini und Bissili usw. andererseits von ebenso mannigfachen größeren Stücken, welche ein beliebiges Vielfaches des Normalstückes werten. In Italien ist auch der Schritt erfolgt, welcher die Vorherrschaft der Silberwährung und damit eine neue Epoche des Münz- und Geldwesens herbeiführte. In Venedig, das immer an der Silberwährung festgehalten, unternahm man es infolge der gesteigerten Nachfrage nach Zahlmitteln und erhöhter Silberausbeute unter dem Dogen Nicolo Trono (1471—1473) eine Silbermünze im Werte eines Pfundes Pfennige, die lira Tron im Gewicht von 6.40 gr. auszuprägen und benutzte für sie als Prägebild neben dem Löwen des H. Marcus das Brustbild des Herzogs. Durch den innern Wert wie durch die äußere Erscheinung gleich ausgezeichnet, fand die Münze den allgemeinen Beifall der oberitalienischen Herren, erfuhr sie durch diese eine Steigerung auf das anderthalbfache des Gewichtes zu 9,60 gr. und drang sie dann unter dem Namen des Testons über die Alpen vor. Sigismund v. Tirol der Münzreiche hat hier zuerst nach dem Muster geprägt und dann die letzte Konsequenz mit der Schaffung einer Silbermünze im Wert des Goldguldens, des Guldengroschens von 1484 gezogen. An Schönheit überteffen diese Testons und ihre Halbstücke neben den gleichzeitigen Goldmünzen alle mittelalterlichen wie neuzeitlichen Prägungen, gleich ausgezeichnet in den Brustbildern wie den kehrseitigen Darstellungen und bei ihrem flachen Relief ein unersetzbares Vorbild für die heutigen Stempelschneider.

Endlich hat in Italien in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. eine Kupferprägung begonnen, die bis dahin seit der Römerzeit mit Ausnahme der ältesten angelsächsischen Prägung und des dänischen Notgeldes zur Zeit der langdauernden Thronkämpfe im 14. Jahrh. dem

Abendlande unbekannt geblieben und auch erst hundert Jahre später in Frankreich aufgenommen ist*).

E. Die deutschen Münzen

bis auf die Einführung der Reichsmünzen im Jahre 1873 (Schautisch 14—21), freilich derselben großen Entwicklung folgend wie die übrigen europäischen Münzen und viel Gleichartiges bietend, aber trotzdem aus vaterländischen Rücksichten in größerer Auswahl und von jenen gesondert, entwicklungsgeschichtlich geordnet nach der Abfolge der verschiedenen Münzgattungen.

Beim Aussterben des deutschen Zweiges der Karolinger bestanden in dem ostfränkischen, dem deutschen Reiche nur einige wenige Münzstätten (Schautisch 14). Von Konrad I. (911—918) kennen wir nur Mainzer und Regensburger Denare, und den Namen Heinrichs I. tragen nur Pfennige von Metz, Verdun, Straßburg und Mainz, doch wird er auch in seinem Stammlande die Prägung der stummen Sachsenpfennige begonnen haben. Dann aber hat Otto der Große nicht nur in Magdeburg die massenhafte Prägung der Otto-Adelheid-Pfennige ins Leben gerufen, der Kölner und Mainzer Münze zu reger Tätigkeit verholfen, sondern vor Ablauf des ersten Jahrtausends waren alle deutschen Bischofsitze und zahlreiche Reichsabteien der Benediktiner mit »öffentlichen« (königlichen) Münzen versehen. Neben den Königen prägten von Anfang an ohne besondere königliche Verleihung kraft ihrer eigenen Stellung die Stammesherzoge (Bayern, Lothringen, Schwaben, Franken, Sachsen, Kärnthen); im Laufe des 11. Jahrhunderts erlangten auch die geistlichen Fürsten das Recht autonomer Münzprägung; aber alsbald sahen sich auch viele von diesen genötigt, einen Anteil an diesem Recht weltlichen Herren abzutreten, auf deren Beistand als Vögte sie angewiesen waren. So wurden die Grafen v. Katlenburg

*) Es bleibt für die Zukunft vorbehalten, die ausgestellte Auswahl auf die Neuzeit auszudehnen.

zu Münzherren als Vögte der Magdeburger Erzbischöfe in Gittelde, die Pfalzgrafen von Sachsen als Vögte der Äbtissinnen von Quedlinburg, und auch durch königliche Gunst gelangten zahlreiche Grafen schon damals zu dem Münzregal. Die salischen Kaiser betrieben um so eifriger das Münzen in den Reichspfalzen Dortmund, Duisburg, Goslar, ohne indes die Einbuße, welche das Königsrecht erfahren hatte, wettmachen zu können. So besitzen wir von Heinrich V. zahlreichere Pfennige nur aus Goslar und Mainz, zu denen nur versprengte Stücke aus Trier und Maestricht hinzutreten, von König Lothar überhaupt nur aus Goslar, während uns für die ganze Periode mehr als 168 Münzorte belegt sind. Anfänglich auf das schlichte Erbe der Karolinger beschränkt, hat die deutsche Prägung alsbald durch die Aufnahme der Köpfe der Münzherren und nach byzantinischem Vorgang auch der Ortsheiligen, kleiner Symbole und wappenartiger Embleme der Münzorte (des Hammersteiner Hammers, der Straßburger Lilie, des Andernacher Dreispitz, der Mindener Minze usw.), der verkürzten Stadtbilder (imago s. Colonie; Vereinigung von Rhein und Mosel bei Koblenz) und hervorragender Einzelbauten (Münster zu Aachen, porta nigra in Trier) sowie die Verwendung der verschiedenartigsten fremdländischen Vorbilder (der Strahlenkrone der Tetricusmünzen auf den Straßburger Pfennigen Heinrichs II., der Solidi der Kaiserin Helena für den Wormser Pfennig mit dem Namen der Kaiserin, der Goldstücke des Basilius I. durch den Herzog Burkhard von Schwaben, der Dirhem des Kalifen Hescham durch König Heinrich II.) und endlich die Verherrlichung einzelner Ereignisse (die Siegespfennige der Kaiser Heinrich II. und Konrad II. und der Lothringer Herzoge Gozelo und Gottfried; die Hersfelder und Fulder Gedächtnispfennige auf Karl d. Gr.; die Gedächtnispfennige des Erzbischofs Hartwig von Magdeburg zu Ehren Otto des Großen; die Trierer Friedenspfennige auf das Wormser Konkordat) alsbald eine überreiche Mannigfaltigkeit in künstlerischer Beziehung gewonnen, aber gleichzeitig und damit Hand in Hand gehend leider

auch eine weitgehende Ungleichmäßigkeit in der Werthaftigkeit davongetragen. In dieser haben sich einerseits die Regensburger Pfennige dauernd ausgezeichnet, die auch durch ihre Prägebilder, die Münzmeisternamen sowie die Zählweise von denen der übrigen deutschen Lande gesondert waren, wie anderseits die Kölner, welche dieserhalb weithin eine herrschende Stellung gewannen, während die niederländischen und friesischen Münzen hinter allen übrigen an Gewicht zurückgeblieben sind. Einen allgemeinen Niedergang aber der Kunst und der Währung brachten die andauernden Bürgerkriege unter Heinrich IV., der nur ausnahmsweise überwunden, weithin zu einer Änderung der Münztechnik geführt und damit einen unheilbaren Zwiespalt im deutschen Münzwesen hervorgerufen hat.

Schon unter Karlmann nämlich, Ludwig des Deutschen ältestem Sohne (876—880), wurden in Mailand abweichend von allen übrigen karolingischen Münzstätten Denare von dem doppelten Durchmesser und halber Stärke geprägt, deren kehrseitige Prägung die der Hauptseite durchdringend unkenntlich machte oder gänzlich aufhob; die Prägung währte bis in das 10. Jahrhundert, um unter Berengar I. plötzlich abzubrechen. Gegen Ende desselben begegnen wir gleichartigen, jedoch noch dünneren Münzen in Hochburgund und den Baseler Pfennigen des Königs Konrad des Friedfertigen (937—993), an die sich die Pfennige der Basler Bischöfe während eines ganzen Jahrhunderts, die Züricher Kirchenpfennige und die Ulrichspfennige mit ihren Steckborner Fundgenossen von Konstanz und St. Gallen anschließen. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts wurden dann in Bayern die alten Denare durch die breiten Dünnpfennige mit ihren seltsamen Bildern ersetzt und an seinem Schluß erscheinen bereits im deutschen Nordosten die dünnen Magdeburger St. Moritz-Pfennige mit der Fahne. Unter Heinrich V. setzt die Prägung gleichartiger Münzen in Goslar ein, die binnen weniger Jahrzehnte zu einem außergewöhnlichen Tiefstande herabsinken. Ihnen folgen der Zeit nach die dünnen zweiseitigen Gepräge Albrecht des Bären

und des unmündigen Heinrich des Löwen und den Beschluß bilden, nachdem die genannten bereits zumeist einer neuen Prägeweise Platz gemacht haben, seit der Zeit Friedrichs I. die Halbbrakteaten der rheinpfälzischen Bischofstädte Worms und Speier und ihrer Gefolgschaft.

Das kraftvolle Regiment der großen Hohenstaufenkaiser findet auch in den Münzen einen beredten Ausdruck. Gegen zwei Dutzend Orte haben uns Münzen mit ihrem Bilde und Namen hinterlassen, zum Teil allerdings Pfalzorte von geringer wirtschaftlicher Bedeutung und ihr entsprechend geringer Ausmünzung, wie Gelnhausen, Friedberg, Oppenheim, Kalsmunt, aber doch auch neben Nymwegen, Maestricht namentlich Aachen, Dortmund, Duisburg, Frankfurt, Nürnberg, Schwäbisch Hall, Ulm, Wien. Trotzdem wächst die Beschränkung der königlichen Gewalt durch die Fürstenmacht dauernd: Heinrich VI. und Otto IV. haben den geistlichen Fürsten schwerwiegende Zugeständnisse bezüglich königlicher Prägungen gemacht und Friedrich II. hat sie in dem großen Gesetze von 1230 gegen jeden Eingriff des Königstums sichergestellt. Dazu hat das Jahr 1180 mit der Ächtung Heinrich des Löwen und der Aufhebung seiner herzoglichen Stellung vollständig auflösend im Bereich des Münzwesens gewirkt. Nicht nur die der herzoglichen Aufsicht ledig gewordenen Grafen Sachsens, die Grafen von Holstein, die Harzgrafen, die von Peine, Hoya, Lauenrode, Hallermund, Diepholz, die von Waldeck und Lippe, Rietberg und Bentheim, Mark und Wittgenstein und andere haben damals das Münzrecht an sich gerissen, sondern ihrem Beispiele sind die Standesgenossen in fast allen Landschaften des Reiches gefolgt und nur die Kolonialgebiete des Osten sind vor dieser heillosen Zersplitterung bewahrt geblieben. Der Versuch Friedrichs II., dem Unwesen Einhalt zu tun, ist gescheitert, und in der kaiserlosen Zeit nach seinem Tode hat das Übel überhaupt jeder Schranke gespottet: jeder Edelherr (nobilis vir) und Junker (domicellus) versorgte dei gratia sein Gebiet mit eigenen Münzen. Am ärgsten ist es im Thürin-

gischen geworden; doch auch im weiteren Osten zählen die Eulenburg und Dohna zu den Münzherren. Das Münzrecht lediglich im fiskalischen Interesse betreibend, dabei ohne eigene Bergwerke und für ihre Prägungen auf das umlaufende Geld selbst angewiesen, verfiel die Mehrzahl dieser Münzherren auf eine jährliche oder gar mehrfach des Jahres sich wiederholende Verrufung der Pfennige mit der Verpflichtung eines steten Einwechselns seitens der Kaufenden unter 25 vom Hundert Verlust und ergab sich obendrein bei jeder Neuprägung eine Minderung an Schrot und Korn. Nur die geistlichen Fürsten des Westens waren frühzeitig durch ihre Domkapitel dahin beschränkt, daß eine Münzerneuerung nur bei einer Neubesetzung des Bistums, sowie einem Römerzuge statthaft war, und vor allen übrigen haben die Kölner Münzen bis zum Schluß des 13. Jahrhunderts ihre alte Währhaftigkeit bewahrt. Für diese und einige andere hervorragende Prägungen erzwang der Verkehr wohl Duldung über die Territorialgrenzen hinaus: im übrigen galt grundsätzlich der Pfennig nur dort, wo er geprägt war: selbst die kaiserlichen Pfennige machen da keine Ausnahme und besitzen gleichfalls nur lokale Geltung. Auch konnte es nicht anders sein: der zu Aachen geprägte Pfennig Friedrichs I. wertete nur die Hälfte seiner Kölner Prägung; das gleiche Verhältnis bestand zwischen den Kölner und Trierer Pfennigen; für die Speierer war die Pfündigkeit Norm, d. h. 240 sollten auf die Mark gehen, aus der man in Köln 166 Stück prägte; von den Hellern, d. h. den Pfennigen von Schwäbisch Hall, gingen 3 auf einen Kölner Denar: so herrschte ein beständiger Wechsel von Ort zu Ort. Und dem Wertunterschied entsprach der technische der Herstellung und Mache: in Rheinland und Westfalen behauptete sich der alte Denar, der kleine dicke, zweiseitig geprägte Pfennig; in der Rheinpfalz und in Bayern war er durch den breiten Dünnpfennig (Halbbrakteat) verdrängt, dessen zweiseitige Prägung infolge der Nachlässigkeit der Münzer vielfach eine einseitige blieb; in Niedersachsen, Thüringen und Schwaben dagegen wurde er durch einseitig hohl geprägte Brakteaten ersetzt; und

jede dieser drei großen Gattungen bildete wieder zahllose Einzelgruppen: also auch äußerlich boten die deutschen Münzen der Staufenzeit die bunteste Musterkarte.

Die einseitige Hohlprägung, für die man sich einer Unterlage von Filz oder Leder bediente, war den germanischen Völkerschaften schon zur Zeit der Völkerwanderung bekannt und wurde von ihnen seither zur Herstellung von Schmuck verwendet. Sie ist die Technik der Goldbrakteaten, die vereinzelt in Ungarn und an der obern Donau, vereinzelt auch in Norddeutschland, in großer Zahl aber in Skandinavien gefunden sind; sie ist auch die Technik des silbernen Brakteaten in der roshardener Gewandspange mit dem Brustbilde König Heinrichs I., einem der bedeutsamsten Kleinode unserer Sammlungen, sowie des Kupferbrakteaten vielleicht Goslarer Ursprungs mit dem Bildnis Heinrichs IV. Durch die Ausgabe der Dünnpfennige vermittelt wurde sie in den dreißiger Jahren des 12. Jahrhunderts in die Münzschmieden Niedersachsens und Thüringens eingeführt (Schautisch 16). Die Erfurter Hohlpfennige des Erzbischofs Adalbert II. von Mainz (1138—1141), die des Abtes Heinrich I. von Hersfeld (1127—1155), der Äbtissin Cäcilie von Nordhausen (um 1157), des Erzbischofs Konrad von Magdeburg (1134—1142) charakterisieren sich schon äußerlich als die ersten Versuche; ihnen schließen sich die ältesten Braunschweiger Löwenpfennige und landgräflich thüringischen Gepräge an, welche an einem besonders rohen Stempelschnitt leiden; noch unter König Konrad III. (1138—1152) gewinnen sie künstlerische Bedeutung, wie namentlich der Pfennig des Lamprecht v. Gleichen dartut; und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter Friedrich I. Barbarossa und Heinrich VI. erreichen sie, mit einem Durchmesser bis zu 50 mm den Stempelschneidern eine große Fläche zur Entfaltung ihrer Kunstfertigkeit bietend, den Gipfel der Vollendung. Zu den größten Reihen dieser Hohlpfennige, welche die mannigfaltigsten und schönsten Gepräge enthalten, gehören die Reiterpfennige

der Kaiser von Mühlhausen und der Landgrafen von Eisenach, die Nordhäuser Pfennige mit den Bildern des sitzenden Kaiserpaares, die Magdeburger und hallischen Pfennige der Erzbischöfe, namentlich Wigmanns (1154—1192), die Gepräge des wettinischen Fürstenhauses: des Konrad d. Gr. von Meißen, Otto v. Leipzig, Ulrich v. Torgau. Der schönste aller Brakteatenfunde ist der von Freckleben mit den Pfennigen der Bischöfe von Halberstadt (die Seele des unter dem Steinhaufen verendeten St. Stephan von Engeln zum Himmel emporgetragen), der Äbtissinnen von Quedlinburg (Beatrix von dem Konvent der Nonnen umgeben, inmitten von Vater und Bruder, den sächsischen Pfalzgrafen), den Falkenpfennigen der Herren v. Falkenstein (der Sündenfall), den Aarenpfennigen der Herren von Arnstein (me fecit Erth von Elhar) und andere. Hervorzuheben sind noch der Hochzeitspfennig Heinrich des Löwen und ein ähnliches Gepräge Albrecht des Bären mit seinem und seiner Gattin Bilde, sowie von den jüngeren die Wittenberger und Köthener Pfennige des Herzogs Bernhard v. Sachsen und die seltenen Stücke seines Bruders Hermann v. Orlamünde. Die südlichsten Glieder dieser Brakteatenprägung sind die Wetterauer Königspfennige, wie sie namentlich der Odenwaldfund zutage gefördert hat. Mit dem seltenen Titel eines Cäsar sind schon von Heinrich VI. auch in Schwaben, vermutlich in Ulm, Hohlpfennige geprägt. Auch gehören die ältesten Brakteaten von Kempten und Lindau noch dem 12. Jahrhundert an. Das ganze 13. Jahrhundert hindurch sind dann zahlreiche Hohlpfennige in den schwäbischen Bischofstädten Augsburg und Konstanz, den königlichen Pfalzen und von einzelnen Dynasten wie den Herren von Sigmaringen und ebenso in den Schweizer Münzstätten geprägt. Der wesentlichste Unterschied zwischen diesen und den nördlichen Geprägen ist der der Größe, welche bei ihnen von Anfang an nur einen Durchmesser von 22 mm aufweist und sehr bald darunter sinkt.

Doch auch in dem nördlichen Gebiet tritt nach der Zeit Kaiser Friedrichs II. eine wesentliche Minderung ein, die von einem starken Nachlassen der Stempelschneidekunst begleitet ist und auch den Fortfall der Umschriften zur unmittelbaren Folge hat. Und diese beiden Erscheinungen machen sich auch in den Münzstätten geltend, in denen man noch in ziemlicher Größe prägte; die 37 mm breiten Nordhäuser Pfennige der Grafen von Honstein und die Lausitz-Meißener Gepräge von gleichem Umfang sind nicht minder roh als die Magdeburger mit nur 20 mm im Durchmesser. Trotzdem sind diese Hohlpfennige namentlich in Niedersachsen bis tief in das 15. Jahrhundert hin die allein zur Prägung gelangenden Münzen geblieben, ist der letzte Braunschweiger Löwenpfennig erst 1657 und das letzte Erfurter Hohlgepräge erst 1671 ausgegeben.

Gleich wie die Hohlpfennige der ersten Hohenstaufenzeit zeichnen sich auch die gleichzeitigen zweiseitigen Denare (Schautisch 15) durch ihren Gehalt wie durch ihren Stempelschnitt aus. In beiden Beziehungen kommen da die Gepräge der Hohenstaufenkaiser selbst aus den schon genannten Münzstätten zuerst in Betracht. Die Führung jedoch war bei Köln, und das gilt nicht nur für die in Köln selbst geprägten Pfennige, sondern auch für die westfälischen Prägungen der Erzbischöfe, die ihre herzogliche Gewalt auf dem Gebiete des Münzwesens auch dadurch zur Geltung brachten, daß sie sich einen Anteil an den Münzstätten der Äbte wie Dynasten abtreten ließen. Durch ihre Gepräge waren seit Rudolf v. Zähringen (1167—1191) auch die kleinen Lütticher Pfennige ausgezeichnet, die als eine Besonderheit erläuternde Beischriften wie »Equus venalis. Agnus patiens. Aquila victrix« aufzuweisen haben. In der späteren Zeit macht sich eine starke Nachprägung der englischen Sterlinge geltend, die zunächst in Dortmund nur in freier Anlehnung bestand und vollwichtige Münzen lieferte, dann aber zu immer vollständigeren Kopien mit gesteigerter Minderwertigkeit sowohl in den Niederlanden (Cuinre. Zwolle) wie in Westfalen (Bernhard v. Lippe 1229

bis 1265) führte. Noch später traten hier in Gegensatz zu den breiten Kuttenpfennigen die um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Münster entstehenden Wewelinghöfer, kleine dicke Pfennige, deren Durchmesser für die Aufnahme des ganzen Stempels der Absicht nach nicht ausreichte, so daß durchgehend nur Teilgepräge entstanden, deren Verbreitung aber trotzdem andauernd weit gereicht hat. Eine beschränkte Ausprägung zweiseitiger Denare hat auch im Nordosten bestanden, ausgehend von den Bardewiker Pfennigen Heinrich des Löwen, die eine Nachfolge gefunden haben in den Lübecker Johannispfennigen, wie den Geprägen der Herzöge von Pommern und des Jaromar v. Rügen. Auch die brandenburgische Denarprägung steht damit im Zusammenhang. Aus Mitteldeutschland ist der verschiedenen Prägungen der Landgräfin Sophie von Hessen (1247—1282) und ihres Sohnes Heinrich v. Brabant (1263—1308) zu gedenken. Eine Besonderheit hat Würzburg geliefert in den Pfennigen des Bischofs Otto v. Lobdeburg (1207—1223) mit dem Namen des Münzmeisters Jechiel in hebräischer Schrift; auch ist die Verwendung der Familienwappen auf den bischöflichen Münzen bedeutsam. Sehr stark scheint die königliche wie bischöfliche Prägung im Elsaß betrieben zu sein, doch handelt es sich dabei nur um geringwertige Münzen. Aus Wien besitzen wir von dem letzten Babenberger Friedrich II. dem Streitbaren († 1246) wenigstens einen redenden Pfennig, zu dem sich auch Gegenstücke aus Passau und selbst Konstanz beibringen lassen. Eine größere Bedeutung für den Südosten hat die Friesacher Prägung des Erzbischofs Eberhard II. v. Salzburg (1200 bis 1246) besessen, der sich sowohl Bernhard v. Kärnthen wie Leopold von Steyermark angeschlossen haben. Durch ihren Stempelschnitt sind auch viele der seinem weiten Länderbesitz entsprechend mannigfachen Pfennige Ottokars II. v. Böhmen (1253—1278) ausgezeichnet.

Wie in der Zeit des Königs Rudolf I. v. Habsburg die Bedeutung der königlichen Macht von dem

Hausbesitze ihres Inhabers abhängt, so gehören dem Hausbesitz im wesentlichen auch die Königsmünzen an. Die von ihm in der Aargauer Heimat geprägten Stücke lassen sich als stumm freilich nicht fest aussondern; um so bedeutsamer sind die Wiener Pfennige, deren weitreichende Geltung mit ihm anhebt. Gleichwohl haben ihm und seinen Nachfolgern noch immer einige Reichsmünzstätten zu Gebote gestanden, hat er namentlich die schöne Aachener Prägung ins Werk gesetzt mit der kehrseitigen Umschrift: VRBS AQVENSIS VINCE und der Krone unter dem Stadtbild, die späterhin durch das Bild des Münsters mit dem hohen Chor ersetzt wurde, hat er die Dortmunder Reinoldipfennige zu prägen begonnen, die sich ein Jahrhundert hindurch bis in die Zeit Wenzels erhalten haben, sind auch die als Frankfurter angesprochenen Adlerpfennige mit seinem Bild und Namen stark geprägt, und stehen diesen Reihen außerdem vereinzelte Prägungen von Boppard und Randerath, Essen und Werden zur Seite: einen weiteren Geltungsbereich hat indessen keine gewonnen. Auch ist König Rudolf in seinem Bemühen die Schäden des Interregnums abzustellen gegen die neu entstandenen Münzstätten eingeschritten: eine ausschlaggebende Wirkung hat er jedoch nicht erzielt. Weit kräftiger haben da die allgemeinen wirtschaftlichen Verhältnisse eingegriffen, welche für eine große Zahl der kleinen Dynasten die Ausübung des Münzrechts alsbald unrentabel gestalteten und sie zwangen, es kaufweise einem mächtigeren Nachbar zu übertragen oder schlechthin darauf zu verzichten (die Herren v. Hadmersleben und Egeln, Zerbst, Barby und Mühlingen, Burggrafen v. Meißen u. a.). Die gleiche Not trat auch viele der größeren Reichsfürsten an und zwang sie gegen eine von den Ständen zu zahlende Steuer (das Münzgeld) auf das Recht der jährlichen Münzerneuerung zu verzichten, gegen eine zu entrichtende Pachtsumme Ständen und Städten die Verwaltung der Münze zu übertragen oder durch einen einmaligen festen Verkauf sich ihrer ganz zu entledigen zugunsten der Untertanen. Namentlich in Norddeutschland, Niedersachsen, Mecklen-

burg, Pommern sind auf diese Weise am Schluß des 13. und im Verlauf des folgenden Jahrh. die Städte in den Besitz eigener Münzen gelangt.

Um die wichtigsten Gattungen der Pfennige zu bezeichnen, welche während des 14. Jahrh. entstanden und größere Verbreitung gewannen, sind nochmals die Wiener Pfennige zu nennen, die zunächst noch von den ihre Eigenart behauptenden steirischen Geprägen (Schild von Steier; munz de Greiz) beschränkt wurden, hinterdrein aber sich den Markt der gesamten habsburgischen Lande und großer Teile von Ungarn gewonnen und bis auf wenige Ausnahmen stumm erst durch die vor einigen Jahren geglückte Entdeckung der Wappen der Landschreiber als kehrseitiger Prägebilder durch Luschin einer festern Zeitbestimmung sich gefügt haben. In Bayern wurden die Dünnpfennige zunächst durch die herzoglich-bischöflichen Regensburger Konventionspfennige abgelöst, dicke Münzen, welche entweder die Brustbilder der beiden Münzherren auf die beiden Seiten der Münzen verteilt trugen, oder zu zweien einanderentsprechend, die eine den Herzog, die andere den Bischof darstellte; unter dem Namen der Ratisponenser gewann der jüngere Typus des Doppelgiebels mit den beiden Brustbildern in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. weithin durch Franken Verbreitung. Südwestlich von diesen gewannen die seit der Zeit Kaiser Friedrichs II. in Hall am Kocher geprägten Händleinsheller ein Umlaufsgebiet durch ganz Schwaben, dessen Münzstätten vielfach auf ihren Schlag und ihr Gepräge verpflichtet wurden; sie drangen auch über den Rhein nach Worms, Speier, Weißenburg vor, gewannen in Frankfurt späterhin ihre hauptsächlichste Prägestätte und gingen schließlich von Hand zu Hand auch über den Thüringer Wald hinaus bis nach Erfurt und gar Wittenberg. Eine besondere Eigenart wußten auch die Luxemburger, Kaiser Karl IV. und sein Sohn Wenzel, nach dem Erwerb der fränkisch-böhmischen Grenzlande in ihren Münzstätten zu Erlangen, Lauf und Auerbach zu entwickeln und zu festigen, wobei sie von dem königlichen Münzverleihungsrecht in der Art kräftig

Gebrauch machten, daß sie den Schlag vorschrieben; neben den Grafen v. Württemberg, Hohenlohe, Leuchtenberg, Öttingen, Castell usw. haben auch die Hohenzollern damals (1361) das Münzen begonnen. Noch vor Schluß des Jahrhunderts traten ihnen die nach dem Würzburger Bischof Gerhard v. Schwarzburg (1372—1400) genannten Schwarzburgenses zur Seite, die gleichfalls eine Zeit hindurch im Westen wie Osten nachgebildet wurden. Demgegenüber sind aus dem Norden als eine neue Erscheinung nur die mecklenburg-pommerschen Denare zu nennen, welche in den Urkunden als denarii slavicales oder volkstümlich als Vinkenogen bezeichnet von einem Feingehalt von 0.85, im letzten Viertel des 13. Jahrh. auf 0,13 in der Zeit des Herzogs Kasimir VI. (1413—1433) und zu einem Gewicht von 0,26 g sinken und dieser Geringwertigkeit entsprechend bei allem Wechsel in den Typen nur eine kunstlose Prägung bieten.

Als denarii sind umschriftlich auch die zweiseitigen Münzen bezeichnet, welche die bisherigen Brakteaten ablösend in den Jahren von 1292 bis 1322 in Schlesien geprägt sind; gerecht aber wird ihnen nur die gleichfalls als Umschrift auf ihnen verwandte Bezeichnung als grossi; denn es handelt sich bei ihnen nicht um schlichte Pfennige, sondern um Großpfennige, die bei einem Gewichte bis zu 1,93 g in einer Zahl von 96 Stück aus der Mark geprägt das Viertel des Skot, eines polnischen Gewichtes, bildeten und daher in den Urkunden auch quartenses genannt werden. Etwa den Großpfennigen der oberitalienischen Städte der Hohenstaufenzeit gleichstehend, zeichnen sie sich auch durch ihr Gepräge aus und bieten sie namentlich in den Glogauer Denkmünzen mit dem Braunschweiger und dem Wittelsbacher Schilde, dem Kometenpfennig und andern manche merkwürdige Erscheinung. Und Großpfennige waren auch die ein Menschenalter nach dem Ausgang dieser Prägung nach der Mitte des 14. Jahrh. zunächst von Lübeck und Hamburg ausgegebenen Wittenpfennige, die, einen engen Anschluß an die englischen Sterlinge erstrebend, vier Hohlpfennigen gleichstanden und bei der Vormachtstellung ihrer Vaterstädte alsbald nicht nur in den näher gelegenen

Hansestädten im Verein mit jenen geprägt wurden, sondern in alle Münzschmieden Holsteins, Mecklenburgs und Pommerns einzogen und auch den westlichen Markt sich erobernd selbst seitens rheinischer Dynasten Beischläge hervorgerufen haben.

Mögen aber auch all diese einzelnen Pfennige für die Zeit ihres Erscheinens reformierend gewirkt haben, einen epochemachenden Fortschritt des deutschen Münzwesens hat keiner von ihnen herbei geführt; jedoch vor ihnen allen war ein solcher in Grenzlanden des Reiches durch die Einwirkungen des vorgeschritteneren Auslandes bereits eingeleitet (Schautisch 17). Noch vor Ablauf des 13. Jahrh. hatten die Turnosgroschen der französischen Könige wie Lothringen so auch die gesamten Niederlande erobert und allerorten auf Verwechslung berechnete, wie sich offen als fremden Ursprungs bekennende Beischläge, freie Nach- und Fortbildungen wie völlig neue Gepräge tragende gleichwertige Stücke, die hennegauischen Reiter-, die flandrischen Adler-, die Brabanter Engel-Groschen ins Leben gerufen, denen alsbald auch die Löwengroschen folgten. In das Jahr 1295 fällt die erste urkundlich beglaubigte Zahlung in Königsturnosen in Köln, das Stück zu 3 Kölner Denaren (Sterlingen) gerechnet. Erzbischof Walram (1332—1349) ließ sodann gleichwertige Groschen in freier Nachbildung mit dem eigenen Brustbilde an Stelle des Stadtzeichens von Tours, Wilhelm v. Gennep (1349—1362) mit dem Bilde des sitzenden Erzbischofs, Engelbert III. (1364—1369) mit dem des stehenden Erzbischofs prägen; und den kölnischen gingen gleichartige Prägungen nicht nur der Erzbischöfe von Trier, von denen Kuno v. Falkenstein (1362—1388) außerdem Wappenturnosen ausgehen ließ, sondern auch aller weltlichen Münzherren der Rhein- und Mosellande, darunter die besonders merkwürdigen seit 1374 in Junkheit vor Aachen geprägten, mit Jahreszahlen versehenen Karlsgroschen voran. Gleichzeitig wurden aber auch hier Beischläge unter voller Wahrung des ursprünglichen Typus geprägt und zwar zuerst von Ludwig IV. dem Bayer selbst (1314—1347), vereinzelt als bergisch

oder mit dem Namen von Blankenberg bezeichnet, vielleicht zum Teil auch in Aachen und Frankfurt geprägt, nach des Kaisers Vorgange aber das ganze Jahrhundert hindurch von der Mehrzahl der geistlichen und weltlichen Herren des Gebietes von Heidelberg bis Oldenburg. Späterhin sind dann in Frankfurt von 1428 bis 1540 Adlerturnosen geprägt und sind Namen wie Typen bis in das 18. Jahrh. hinein verwendet worden; in Köln hat nochmals Hermann IV. (1480—1508) auf die Turnosenprägung zurückgegriffen; weit im Osten hat 1459 Kurfürst Friedrich II. v. Sachsen den Turnosentypus verwendet und sogar die Sechslinge des Herzogs Ulrich von Mecklenburg-Güstrow der Jahre 1564, 1567, 1598 werden Tornesen genannt und tragen als Typus die Initiale T.

Trotz der böhmischen Königskrone auf der einen und dem doppelschwänzigen Löwen auf der andern Seite beweist der doppelte Umschriftkreis allein, daß die französischen Turnosen als Vorbild auch den grossi pragenses gedient haben, die König Wenzel III. von Böhmen, der letzte Premyslide, nach der mit Hilfe italienischer Beamten im Jahre 1300 durchgeführten Münzreform prägen ließ. Aus fünfzehnlötigem Silber 60 auf die feine Mark geprägt und daher auch Schockgroschen genannt, haben diese stattlichen Münzen zwar sehr bald eine merkliche Minderung erfahren, sich aber trotzdem über zweihundert Jahre bis in die Zeit König Ferdinands I. behauptet und bei dem Reichtum der böhmischen Silbergruben, namentlich Kuttenbergs, in gewaltigen Mengen geprägt nicht nur den Markt der übrigen Gebiete des Wenzel beerbenden Luxemburger Geschlechtes, sondern auch den Polens und des größten Teiles des Deutschen Reiches erobert. Durch den Besitz des Erzgebirges in gleich glücklicher Lage ist alsbald Markgraf Friedrich I. der Freidige von Meißen (1291—1324), der einige Zeit als Vormund in Böhmen gewaltet hatte, dem böhmischen Beispiel gefolgt, indem er die Prägung der mit dem Thüringer Löwen und dem Lilienkreuz geschmückten Meißener Groschen

begann, die gleichfalls nach kurzem in ihrem Werte nachlassend unter mancherlei Veränderungen der Prägebilder wie Namen als Fürsten-, Löwen-, Kreuz-, schildige, Judenkopf-, Schwert-, Rauten-, Horn-, Spitz-, Zins-, Engelgroschen, Schreckenberger u. a. das ganze Mittelalter hindurch in anscheinend noch größeren Massen in den Verkehr geworfen sind und das deutsche Münzwesen aufs nachhaltigste beeinflußt haben. Anfänglich von den übrigen Münzständen des Reiches bekämpft und zurückgewiesen, haben sich die böhmischen und Thüringer Groschen nicht nur Duldung errungen, sondern in der städtischen Gegenstempelung bis Lindau, Straßburg und Osnabrück Legalisierung gewonnen. Diese teilen sie nicht nur mit den Turnosen des Westen und den Witten des Norden, sondern späterhin auch mit den landgräflich-hessischen Groschen, nachdem Ludwig I. (1413—1458) den eigenständigen aber seltenen Geprägen seines Vaters, Hermanns des Gelehrten, des »adnepos beate Elisabethae«, eine umfangreichere Nachfolge in kronichten Groschen und andern Nachbildungen der Meißener gegeben hatte, sowie den unmittelbar vorher von dem Mainzer Erzbischof Johann II. v. Nassau in Heiligenstadt auf den Schlag der Meißner geprägten Groschen. Als Beischläge zu den Meißnern haben auch die meisten Groschen zu gelten, mit deren Prägung die Braunschweiger Herzöge: Bernhard I. v. Lüneburg (1373—1434), Wilhelm I. v. Calenberg (1416—1482), Heinrich III. v. Salzderhelden (1427—1463), Albrecht III. v. Herzberg (1427—1486) die Ausübung des Münzrechts wieder an sich nahmen, und ein wesentliches Bestandteil des Meißner Gepräges, das Lilienkreuz im Vierpaß, bewahren auch jüngere Groschen dieser Gebiete: die Stolberger, Wernigeroder, Mansfelder und andere.

Neben der Groschenprägung hat das 14. Jahrh. dem deutschen Handel auch die Goldprägung gebracht (Schautisch 18). Seit den Tagen der Merowinger war auf deutschem Gebiet keine Goldmünze für Verkehrszwecke geprägt: die überaus seltenen goldenen Pfennige, Abschläge der

8*

dicken Denare der fränkischen Kaiserzeit (Bruno v. Trier) wie der schwäbischen Hohlpfennige des 13. Jahrh. (Lindau) hatten nur bei besonderen Ehrenabgaben und Anerkennungszinsen Verwendung gefunden. Jetzt aber drangen die kleinen Florenen und die breiten französischen Goldmünzen etwa gleichzeitig über die Grenzen des Reiches ein und machten sich den Markt streitig. König Johann v. Böhmen, der Eidam Wenzels, hat 1325 den ersten deutschen Floren prägen lassen unter voller Beibehaltung des Florentiner Typus und vom Erzbischof Walram v. Köln (1332—1349), der die erste rheinische Turnose geprägt, haben die letzten Jahre uns gleichzeitig einen Floren und einen chaise d'or (in St. Petersburg und Brüssel) kennen gelehrt. Ihnen gleichzeitig sind die Goldschilde des Kaisers Ludwig des Baiern, die gleich denen seines Nachfolgers Karl IV. in Aachen geprägt sein können. Im übrigen hat sich die Nachahmung des französischen Goldes auf die Niederlande beschränkt, in denen seit der Mitte des Jahrhunderts namentlich die Moutonsdor beliebt wurden, ohne indes die Florene völlig auszuschließen. Östlich der Niederlande aber haben die erwähnten breiten Goldmünzen keine weitere Nachfolge gefunden: Walrams Nachfolger, Erzbischof Wilhelm v. Gennep (1349—1362) hat nur Florene hinterlassen, neben den ganzen jedoch auch Halb- und Viertelstücke, ausschließlich Florene auch seine Zeitgenossen Erzbischof Boemund v. Trier (1354 bis 1362), Erzbischof Gerlach v. Mainz (1346—1371), Kurfürst Ruprecht v. d. Pfalz (1353—1390). Im Jahre 1340 erhielt auch Lübeck, die nordische Handelsmetropole, vom Kaiser Ludwig das Recht der Goldprägung, kraft dessen die Stadt alsbald Florene erscheinen ließ, und im äußersten Osten haben die Herzöge Wenzel I. v. Liegnitz (1348—1364) und Bolko II. v. Oppeln (1313—1356) wie im Südosten Erzherzog Albrecht II. v. Österreich (1336—1358) an der Florenenprägung teilgenommen. Unter Wahrung des Münzfußes hat sich von den überlieferten Typen zuerst Karl IV. (1346—1348) freigemacht, indem er seine

böhmischen Florenen mit seinem eigenen Bildnis und dem böhmischen Löwen versah und seinem Beispiel folgend, ersetzten auch die übrigen Fürsten die Lilie und bisweilen auch den Täufer durch ihr Wappen oder ihr Bild, so namentlich der in vollem Ornat erscheinende Erzbischof Gerlach, der in Rüstung auftretende Pfalzgraf Ruprecht, Erzbischof Kuno v. Trier (1362—1388), Erzbischof Piligrim v. Salzburg (1365—1396), Graf Meinhard d. Ä. von Tirol (1374—1385), Bischof Gerhard v. Würzburg (1372—1400) und Burggraf Friedrich V. v. Nürnberg, der seit dem Jahre 1372 in Wöhrd vor Nürnberg eine lebhafte Florenenprägung hat betreiben lassen.

Hielten aber auch die deutschen Münzherren anfänglich darauf, daß ihre für den Großhandel bestimmten Florenen vollwichtige waren, so begannen sie doch, nachdem ihre Prägung eine ausgedehntere geworden war, im Binnenverkehr Anwendung gefunden hatte und in Wechselwirkung zu den Silbermünzen getreten war, alsbald gleich den meisten Münzen dem Geschick fortschreitender Minderung zu erliegen. Dem vorzubeugen und eine gleichmäßige Ordnung herbeizuführen, verständigten sich die rheinischen Kurfürsten untereinander und zogen auch andere Fürsten hinzu. Das war kein novum; vielmehr hatten bei dem Versagen der Reichsgewalt schon frühzeitig einzelne Münzherren Vereinbarungen getroffen: so muß schon der Verordnung des Bischofs Heinrich v. Constanz vom Jahre 1240 eine Verabredung über gleichmäßige Prägung seitens der Bodenseestädte vorausgegangen sein, trafen Lübeck und Hamburg 1255 die ersten gemeinsamen Festsetzungen über die auszugebenden Münzen, die ein Jahrhundert später in den zahlreichen Vereinbarungen über die Wittenpfennige ausgebaut wurden, vertrugen sich im gleichen Jahre der Herzog von Bayern mit dem Bischof von Regensburg und sieben Jahre darauf auch mit dem Bischof von Passau über die Münze, setzten 1268 und 1286 die Erzbischöfe von Salzburg und Herzöge von Kärnthen eine gleichmäßige Ordnung ihrer Münzen in Friesach und St. Veit, fest, vertrugen sich 1283 der Bischof Johann IV. v. Lüttich

und Herzog Johann I. v. Brabant über die Münze in Maestricht, verabredeten eine gleichmäßige Prägung Johann I. v. Namur und Johann II. v. Brabant (1297 bis 1312), Johann v. Namur und Ludwig v. Flandern (1322 bis 1331), Wilhelm v. Namur und Johann III. v. Brabant (1337—1355), Johann v. Luxemburg und Heinrich v. Bar (1342), Wenzel v. Luxemburg und Boemund v. Trier (1360), die sämtlich in der Auslage vertreten sind. So vertrug sich auch schon 1348 der große Erzbischof Balduin v. Trier von lombardischen Finanzleuten beraten mit Luxemburg, Köln und Jülich über ein Münzsystem, traten 1354 Köln und Mainz in ein Vertragsverhältnis über die Goldmünzen, verständigten sich 1371 Trier und Luxemburg und 1372 Trier und Köln über die Güte ihrer Münzen und die Relation zwischen Gold und Silber und kam endlich am 8. Juni 1386 der Münzbund der rheinischen Kurfürsten: Köln, Trier, Mainz und Pfalz zustande, welcher den rheinischen Goldgulden schuf zu 3,5 g bei 23 Karat Feingehalt und ihm in dem Weißpfennig, 96 auf die $12^{1}/_{2}$lötige Mark, eine Silbermünze im Werte eines Zwanzigstels zur Seite setzte. Es war das im wesentlichen ein Verdienst des in allen Dingen reformatorisch wirkenden Trierer Erzbischofs Kuno v. Falkenstein (1362—1388), der vorübergehend auch Köln administriert (1368—1370) und Verweser von Mainz gewesen war und zu diesem Erzstuhl seinen Neffen Friedrich befördert hatte. Diese Bestimmungen vermochten die Kurfürsten indes nur kurze Zeit aufrecht zu erhalten; um den Abfluß des Goldes zu hindern, mußten sie immer wieder den Feingehalt der Gulden und ihr Verhältnis zu den Albus ändern, so daß jene 1409 bereits nur 22, 1417 nur 20 und 1419 nur 19 Karat Feingold enthielten, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. aber noch weiter sanken. Dementsprechend ergab sich auch ein beständiger Wechsel der Münzbilder: an die Stelle des Täufers trat Petrus (in ganzer und halber Figur) Christus selbst (sitzend und stehend) oder auch die Kurfürsten (gleichfalls sitzend oder stehend) und noch mannigfaltiger gestaltete sich die An-

ordnung der Wappen der Bundesfürsten. Aber trotz dieser Unbeständigkeit war hier ein Goldgeld geschaffen, welches weit über das Gebiet der prägenden Fürsten hinaus den Handel beherrschte.

Dies tatsächliche Monopol suchte das Königtum alsbald zugunsten einer allgemeinen Reichsgoldwährung zu brechen. König Wenzel freilich begnügte sich in der Reichsmünzordnung von 1385, die Gleichung des den kurfürstlichen entsprechend zu 22 Karat ausgebrachten Gulden und des Pfundes Heller festzusetzen; aber König Ruprecht, der als Kurfürst an der Goldprägung beteiligt gewesen, forderte auch für seine in Frankfurt geschlagenen Königsgulden allgemeine Anerkennung, die er 1409 auf dem Reichstage zu Mainz seitens der Städte erreichte. Weiter ging Sigismund, der schon als König von Ungarn eine reiche Goldmünzung betrieben, indem er seit 1417 in den Reichsmünzstätten zu Frankfurt und Nördlingen die 20 karätigen Apfelgulden in ungeheuren Mengen, vorübergehend auch in Nürnberg (Adler mit dem ungarischen Patriarchenkreuz) prägen ließ, dem Widerstande der Kurfürsten gegenüber auch die Münze in Dortmund zur Prägung von Gulden (mit stehendem König) anwies, 1425 die Reichsguldenmünze in Basel errichtete, 1426 eine Denkschrift des Konrad v. Weinsberg über eine Vereinigung aller Fürsten und Städte des Reiches zur Prägung von Gold und Silber nach der Frankfurter Währung erscheinen ließ, sowie 1425 dem Herzog von Berg, gleichzeitig auch wohl dem Udo v. Norden, 1434 der Stadt Lüneburg und 1435 der Stadt Hamburg das Recht der Goldprägung verlieh. Mit des Kaisers Tode brachen aber nicht nur diese Bestrebungen zusammen, sondern es entstand bald auch eine Reaktion gegen die Goldgulden überhaupt: schon 1441 verbot ein Rezeß der Hansestädte den Abschluß von Geschäften in Gold, 1444 wurde in Kursachsen die Annahme der Goldgulden nur nach Gewicht geboten und 1454 erklärte der Münzverein der ostfränkischen Fürsten unter Ausschluß des Goldes die Schillinge als einzige Währungsmünzen.

Daß trotzdem in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. die Zahl der goldprägenden Fürsten noch etwas erhöht ist, die Bischöfe Heinrich II. v. Bremen, Heinrich III. v. Münster und Konrad IV. v. Osnabrück, der Kurfürst Albert v. Sachsen und sogar Heinrich v. Plauen, der Hochmeister des deutschen Ordens, Gulden haben erscheinen lassen, ist wohl nur Sache der Eitelkeit gewesen. Weithin in deutschen Landen ist der Goldgulden nur Kaufmannsgeld und Rechnungsmünze gewesen und auch in der rheinischen Heimat hat er schließlich entkräftet dem Silber die Herrschaft einräumen müssen. Gesprengt wurde der alte kurfürstliche Münzbund durch die Absetzung des Kölner Erzbischofs Hermann v. d. Pfalz im Jahre 1480; die 1488 und 1502 an seiner Stelle sich neubildende Vereinigung der Kurfürsten, der später auch andere rheinische Fürsten und die Stadt Köln beitraten, galt den Silbermünzen, dem Albus und seinem Halbstück, dem Schilling.

Der rheinische Weißpfennig oder Albus (Schautisch 17), nach dem Rade des Mainzer Wappens auch Raderalbus genannt, ist eine besondere Schöpfung des Erzbischofs Kuno von Trier; daher trägt nicht nur der vor den Verträgen geprägte und durch die doppelte Umschrift der Kehrseite und den Spruch der Turnosen mit diesen noch eng verbundene Albus das Brustbild des Apostel Petrus, des Trierer Domheiligen, sondern ist dieses über ein Jahrhundert hindurch für die gesamte Prägung beibehalten und nur vereinzelt durch das Christusbild ersetzt, während die Kehrseiten mit den Wappenbildern die gleiche Mannigfaltigkeit bieten wie bei den Goldgulden; nur die letzten bis zum Jahre 1522 hinabreichenden Stücke tragen die Wappenschilder auf beiden Seiten verteilt. Selbstverständlich von dem großen Umlauf der Goldgulden ausgeschlossen, haben doch auch die Albus ein ausgedehntes Gebiet von Heidelberg an der Südgrenze der pfälzischen Lande bis Mörs an der niederländischen Grenze versorgt, und zahlreiche rheinische Herren: Jülich und Berg, Essen und Werden, Limburg und Mörs, Münster und Osnabrück, Nassau und namentlich Hessen haben nach ihrem Muster geprägt. — Ein Gegenstück zu diesen silbernen Ver-

einsmünzen der Rheinlande bieten die halben und ganzen Groschen oder Schillinge der ostfränkischen Herren, jene in ihren ältesten Exemplaren durch den Fund von Mailath bekannt geworden, von dem Burggrafen von Nürnberg, den Bischöfen von Bamberg und Würzburg, dem Abt von Fulda, dem Herzog von Sachsen als Herrn von Coburg und Hildburghausen, den Grafen von Wertheim und Henneberg und dem Kaiser Karl IV. für die böhmische Pfalz als Mittelwert zwischen den Prager Groschen und den fränkischen Pfennigen geprägt und durch Wenzel im Jahr 1390 verrufen, diese bald darauf als Ersatz der Prager Groschen zuerst von Friedrich V. v. Nürnberg und Lambert von Bamberg gemeinschaftlich ausgegeben, neben den Pfennigen und Hellern ein Jahrhundert hindurch der Gegenstand zahlreicher Vereinbarungen, von denen sich mehr denn 20 bis zum Jahre 1487 feststellen lassen. — Ein dritter Münzbund, der der sogenannten Rappenmünze, in seiner größten Ausdehnung im Jahre 1387 die Städte Kolmar, Villingen, Schaffhausen, Zürich, Bern, Neuenburg und das von ihnen umschlossene Gebiet umfassend, galt ursprünglich nur den viereckigen Hohlpfennigen, ging aber, nachdem Herzog Leopold v. Österreich schon 1399 in einem Sondervertrage mit Basel sich die Ausgabe von Schillingen vorbehalten hatte, auch seinerseits im Jahre 1425 dazu über, eine neue groschenförmige Münze zu vereinbaren, den als moneta nova bezeichneten Blaphart, und 1462 zwischen beide Prägungen die Vierer einzuschieben.

Auch der Nordosten stand hinsichtlich der Groschenprägung hinter dem Südwesten nicht zurück: vielmehr hat bereits Winrich v. Kniprode (1351—1382) in dem preußischen Ordenslande die Halbschoter mit der Umschrift: „honor magistri judicium diligit" und die Schillinge mit den Schilden auf beiden Seiten, haben einige Jahrzehnte später gleichfalls die Bischöfe wie Herrenmeister Livlands neben den Artigern auch Schillinge prägen lassen. Und nachdem die Prager Groschen, die vordem auch in der Mark Brandenburg als Landesgeld gegolten hatten, gänzlich in Mißachtung gefallen,

begann 1459 oder 1460 auch Kurfürst Friedrich II. eine selbständige Groschenprägung, der von Anfang an das große Territorium eine sichere Grundlage gewährte.

Weithin jedoch galt der Groschen nicht weniger als der Gulden nur als Kaufmannsgeld und beherrschten den kleinen täglichen Verkehr durchaus Pfennige und Heller, deren unaufhaltsames Sinken während des 15. Jahrh. in den verschiedensten Gauen Wirren und Unruhen hervorrief (Schautisch 15). Besonders übel berufen waren die Hussitenpfennige; nicht minder erregten Unwillen die von der Stadt Breslau nach der Freigabe der Prägebilder durch König Sigismund im Jahre 1422 mit dem Kopfe des Täufers und dem Löwen versehenen Heller, welche der Spott des Volkes für Rempels Bart und Redens Hund (zweier Breslauer Ratsherren) ausgab und Rempelheller benannte; sehr tief stand ferner dem Wertgehalt nach wie an Kunstfertigkeit das schwarze Geld der bayrischen Herzöge, wie es um die Mitte des Jahrhunderts von Heinrich IV. und Ludwig IX., Ernst und Wilhelm III., Albert III. und Adolf in Landshut, Wasserburg, Braunau, Landshut, Ötting, München, und in gleicher Weise auch von dem Bischof Ulrich III. v. Passau und Erzbischof Sigmund von Salzburg sowie von dem Leuchtenberger Landgrafen unter der übel berüchtigten Bezeichnung der bösen Halser geprägt wurde; am schlimmsten aber war, wie die Ehre des Kaisers Friedrich III. selbst Gefahr lief unter dem Unwesen der Schinderlinge, welches vorübergehend zu einer Entziehung der Gerechtsame der Wiener Hausgenossen führte.

Dergleichen Zuständen gegenüber kann es schließlich nicht wunder nehmen, wenn der Großhandel und der Immobilienverkehr das Münzgeld möglichst vermied und sich dauernd der Silberbarren bediente (Schautisch 1, vgl. S. 63). Als kleine Platten sind dergleichen mit Pfennigen Heinrichs II. zusammen in Klein-Rosharden im Oldenburgischen gefunden. In Stangenform treten sie häufig in den Funden der fränkischen Kaiserzeit auf. Für die halbkugelförmigen Silberkönige ist der Schatz der Michaeliskirche zu Fulda aus dem Beginn des 12. Jahrh.

der älteste Fund bisher. Aus den folgenden Jahrhunderten kennen wir derartige Funde aus Brandenburg (Hirschfelde und Lässig), Niedersachsen (Sarstedt, Dardesheim, Weddeborn, Lehndorf, Öbisfelde), Meißen (Nossen), Bayern (Regensburg), Steiermark und Schleswig (Flensburg). Zumeist handelt es sich bei ihnen lediglich um geformtes Silber; aber auch wenn die Barren die Stempel von Städten und Münzmeistern tragen (Braunschweig, Goslar, Hildesheim, Hannover, Quedlinburg, Wernigerode, Pyritz), wird durch diese nur der übliche Silbergehalt gewährleistet (argentum usuale), während das Gewicht stets mit der Wage festzustellen war. Wo immer in den Urkunden von argentum gesprochen wird, handelt es sich stets um Barrenzahlungen, und zwar bis in das 16. Jahrhundert hinein. Ihm gehört nicht nur der Flensburger Fund an, sondern auch die Klagen der Russen, daß sie nicht mehr in Barren von den Deutschen bezahlt werden.

Die glänzendste staatliche Bildung der Zeit war die Monarchie des burgundischen Herzogshauses, das 1384 mit Philipp dem Kühnen als Gemahl der Erbtochter Ludwigs de Male in Flandern Fuß fassend in der Folge dreier Generationen den größten Teil der Niederlande zu vereinigen verstand und zugleich der Staatsverwaltung neue Bahnen weisend und die Künste pflegend seinen Landen ein wenn auch noch nicht völlig einheitliches, so doch gleichförmiges Münzwesen und die ansehnlichsten Gold- und Silbergepräge schuf. Als im Jahre 1477 mit der Hand der Herzogin Maria zugleich das burgundische Erbe durch Maximilian dem Hause Habsburg gewonnen wurde, da bot dies Hochzeitsfest die Veranlassung zum erstenmal in deutschen Landen eine große schwere Silbermünze zu prägen im Gewichte von 32,5 g. Auf der einen Seite das Alliancewappen des fürstlichen Paares bietend, auf der andern die Mutter Maria darstellend inmitten der Heiligen Andreas und Sebastian, umgeben von dem Spruche: „tota pulchra es amica mea et macula non est in te“ kann das Stück freilich nicht als Verkehrsmünze gelten, sondern ist es sicher als Schau- oder Auswurfmünze anzusprechen: aber trotzdem kommt

ihm eine hervorragende Bedeutung zu, insofern der Schaumünze die gleichwertige Verkehrsmünze unmittelbar folgte (Schautisch 19).

Schon im 13. Jahrh. hatten die Grafen von Tirol den benachbarten italienischen Münzherrschaften folgend in Meran eine Münze prägen lassen, den Zwainziger d. h. das Zwanzigfache des auch von ihnen ausgegebenen kleinen Pfennigs Veroneser Schlages, des Berners, der nach dem Typus der Kehrseite, dem Doppelkreuze, die Bezeichnung des Etschkreuzers erhielt und als eine ansehnliche Münze wie in Italien so auch im deutschen Südosten weithin geschätzt vom Kaiser Friedrich III. nach Österreich übernommen, dort und in der Folge allgemein im Reiche zur untern Einheit des Münzsystems wurde und sich als solche bis in unsere Tage erhalten hat. Zu der gleichen Zeit aber, als der Kreuzer seinen Siegeslauf begann, im Jahre 1458, riet der Tiroler Landtag dem Herzog Sigismund dem Münzreichen, über den Kreuzer hinaus eine Zwölfkreuzermünze zu schlagen, einen Pfundner, welcher einem Pfund Berner und dem Viertel eines rheinischen Gulden gleichkomme. In der inzwischen nach Hall am Inn verlegten Münze beschied man sich damals mit dem Halbstück; aber nun ging Venedig mit der Prägung seiner Lira vor, und binnen kurzem waren die ihr nachgebildeten Testons nicht nur in ganz Oberitalien verbreitet, sondern fanden sie auch nördlich der Alpen Anklang und wurden unter der Bezeichnung der Dicken namentlich von den Schweizer Städten, und unter ihnen zuerst von Bern im Jahre 1492 geprägt. Lange vor ihnen aber hatte Herzog Sigismund nunmehr nicht nur die von Venedig gewiesene Bahn beschritten, sondern als der Inhaber der reichen Silberbergwerke von Schwaz den übrigen Münzherren voran den Haller Münzmeister Behaim zur Prägung einer Silbermünze bei einem Gewichte von 31,65 g im Werte eines Goldgulden verordnet.

Der erste Guldengroschen erschien im Jahre 1484, ein zweites Gepräge 1486, beide mit dem Brustbild des Erzherzogs von der Seite oder der ganzen Figur von

vorn auf der Hauptseite und dem Reiterbild auf der Kehrseite, in gleicher Weise wie durch den Gehalt so auch durch die künstlerische Gestaltung ausgezeichnet, die stattlichsten und schönsten Münzen, welche das Reich bisher gesehen hatte. Ihr Schöpfer trat sein Land bereits 1490 dem König Maximilian ab und aus dem Segen der damit gewonnenen Bergwerke hat dieser zahlreiche prächtige Münzen der neuen Gattung prägen lassen, der Kunst des Cavallo sich bedienend. Alsbald aber begann ein allgemeiner Wetteifer, es der Haller Werkstatt gleich zu tun, und die vornehmsten Künstler wie Burgkmair, Cranach und Dürer haben sich den neuen Münzen gelegentlich gewidmet. So erschien um 1490 der erste Berner Guldengroschen mit dem hl. Vincenz, 1498 der Sittener des Bischofs Nicolaus mit dem vor dem Kaiser knienden Bischof und zwei Jahr später das Stück seines Nachfolgers Matthaeus mit dem H. Theodulus zwischen Engel und Teufel, 1500 der des Kurfürsten Friedrich des Weisen, seines Oheims Albrecht und seines Bruders Johann, 1501 der Solothurner mit dem H. Ursus, 1502 der des Landgrafen Wilhelm II. von Hessen mit dem Bilde der H. Elisabeth, 1504 der geschätzte Rübenthaler des Salzburger Erzbischofs Leonhard v. Keutschach, 1505 der der Pfalzgrafen Otto Heinrich und Philipp, 1507 der Reitergulden des Herzogs Ulrich v. Württemberg, 1511 der Bremer des Bischofs Johann Rode und der Thanner mit dem H. Theobald, der den Pilger segnet, 1512 der Züricher mit den drei Heiligen Felix, Regula und Exuperantius, die enthauptet ihre Köpfe auf den Händen tragen, 1513 der Clever mit dem Reiter, 1518 der Luzerner mit der Blendung des H. Leodagarius, 1516 der Kölner mit der Heiligen Ursula und den 10000 Jungfrauen im Schiff, und im Jahre 1517 begannen die Grafen von Schlick die Prägung von Guldengroschen in der böhmischen Bergstadt Joachimsthal, nach welcher im Laufe der Zeit die ganze Münzgattung den Namen der Taler erhalten hat, nachdem sie geraume Zeit mit allgemeinen Benennungen wie Stück, großer Pfennig hat fürlieb nehmen müssen. Dabei sind jedoch von Anfang an Schaugepräge und Verkehrsmünze durcheinander herge-

gangen und hält es für uns in einzelnen Fällen schwer, zwischen ihnen eine feste Entscheidung zu treffen.

Vor dieser reichen Silberprägung trat die des Goldes (Schautisch 18) ungemein schnell zurück, wenn schon Maximilian noch vereinzelte Belehnungen wie die der Stadt Breslau im Jahre 1511 vollzog und auch in dem Herzogtum Pommern wie in der Mark Brandenburg erst jetzt Goldgulden geprägt wurden, aber diese eingeschränkte Goldprägung wurde durch die der Guldengroschen künstlerisch aufs beste beeinflußt: vor den älteren zeichnen sich die Goldmünzen der Regierungszeit Maximilians durch Zeichnung und Schnitt aus, namentlich der St. Georgsgulden des Herzogs Renatus von Lothringen von 1492, der Elisabethgulden des Landgrafen Wilhelm II. von Hessen von 1506, der Bamberger Gulden des Jahres 1507 mit den Bildern des Heiligen Kaiserpaares Heinrichs II. und der Kunigunde, der Gulden des Herzogs Ulrich von Württemberg mit seinem Porträt, der Walburgisgulden von Eichstädt von 1511, der Regensburger St. Wolfgangsgulden von 1512. Das gleiche gilt auch für die wenigen Stücke, welche alsbald nach Maximilians Tode sein Enkel Karl V. in den alten habsburgischen Landen sowie in dem in Besitz genommenen Württemberg hat prägen lassen.

Die Zustände, welche sich auf diese Weise herausgebildet hatten, wurden auf Betreiben des Reichsregiments erstmalig gesetzlich festgelegt in der Eßlinger Reichsmünzordnung Kaiser Karls V. vom 10. November 1524, dem epochemachenden Vorgang, soweit es gilt, zwischen Mittelalter und Neuzeit auf dem Gebiete des deutschen Münzwesens eine feste Scheidung vorzunehmen. Sie hielt an dem rheinischen Goldgulden als der grundlegenden Obereinheit fest und bestimmte bei einem Verhältnis von Gold zu Silber wie $10^1/_2$ zu 1 die Prägung von gleichwertigen Silbermünzen, Guldenern, im Gewichte von 2 Lot oder 1 Unze (daher der Namen uncialis) oder 29,232 g unseres Gewichts, je 8 aus der 15lötigen Mark (also mit einem Feingehalt von 27,405 g, auf die feine Mark 8 Gulden 10 Schilling 8 Heller), ferner Teilstücken von der Hälfte, dem Viertel

und dem Zehntel von gleichem Fuß, Groschen und Halbgroschen, zu 136 bzw. 272 auf den Gulden, aus 12lötigem Silber und gab die Prägung von Pfennigen und Hellern auf einen Neunguldenfuß frei, mit der Beschränkung, daß jeder Münzherr verpflichtet sei, auf 10 Mark Silbers kleiner Münzen 3 Mark in den groben Sorten des Reichsfußes zu vermünzen. Im vornherein aber vernichtete der Kaiser selbst die volle Wirksamkeit dieser Ordnung, indem er sich und das Habsburger Haus von ihr dispensierte und daraufhin König Ferdinand nicht nur selbst abweichend prägte, sondern auch von den Brandenburger Markgrafen Georg und Albrecht mit dem Wunsche von Sonderverhandlungen zu Recht abgewiesen, mit den Pfalzgrafen und den Reichsstädten Augsburg und Ulm am 1. Februar 1535 eine neue Ordnung vereinbarte, nach welcher die Guldiner und ihre Teilstücke aus einer Mark von 14 Lot 1 Quint 1 Pf. Feingehalt (je 25,745 g Feinsilber enthaltend) zu 60 Kreuzer gerechnet und diese Kreuzer zu 294$^1/_2$ Stück aus einer 7lötigen Wiener Mark geprägt werden sollten. Die dadurch hervorgerufenen sowie anderweit entstandenen Mißverhältnisse führten 1549 zu einem Kaiserlichen Verbot der Guldinerprägung und 1551 zu der Augsburger Reichsmünzordnung, welche den Gulden zu 7$^1/_2$ aus der 14 Lot 2 Gran Feinsilber enthaltenden Mark auszuprägen und zu 72 Kreuzer zu rechnen, daneben Halbgulden zu 36 und 20, 12, 10, 6, 2 und einfache Kreuzer auszugeben festsetzte. Aber auch jetzt wurde nicht nur mit Rücksicht auf Ferdinand ein Zählgulden zu 60 Kreuzer beibehalten, sondern ihm auch die Verwendung einer 14lötigen Mark nachgelassen, sowie eine Abweichung des Typus gestattet, insofern alle übrigen Guldiner den doppelköpfigen Reichsadler mit dem Reichsapfel auf der Brust tragen sollten, die österreichischen aber den einköpfigen Adler mit dem Reichsapfel zwischen den Fängen. Einen weiteren Schritt in dieser Richtung tat die dritte Reichsmünzordnung, die Kaiser Ferdinand 1559 erließ, indem sie unter Aufrechterhaltung des Wertgehaltes die Zählung des Guldiners zu 60 Kreuzern allgemein befahl

unter einem strengen Verbot der alten Taler der Eßlinger Ordnung, den Österreichern aber als Besonderheit auch die Verwendung der Wiener Mark gestattete. Die Unmöglichkeit, das Verbot der Taler aufrecht zu erhalten, führte endlich 1566 zu dem Münzedikt Kaiser Maximilians II., das sie wiederum zu 8 Stück auf die Mark von 14 Lot 4 Gr. fein feststehend zu 68 Kreuzern berechnete, und dabei ist es bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts geblieben.

Dieser allgemein deutschen Guldengroschenprägung ging in den Hansestädten Lübeck, Hamburg, Lüneburg während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die mit dem Jahre 1502 bereits einsetzende Prägung der Mark (im Gewicht von 19,6 g) und ihrer Teilstücke sowohl nach der Hälftelung wie nach der Drittelung zur Seite, die vorübergehend auch von dem Herzog Friedrich von Holstein in Husum befolgt und in den Jahren 1611—1617 seitens des Bischofs Johann Friedrich wie auch der Stadt Bremen nochmals aufgenommen wurde; allerdings fand die in Bremen bereits 1511 betätigte Guldenprägung während des 4. Jahrzehnts auch in den übrigen Städten Aufnahme, aber wie man dort die Rechnung nach Groten beibehielt, nach welcher der Guldengroschen ursprünglich 36 Grote wertete, und schließlich im Jahre 1622 dauernd auf 72 Grote festgesetzt wurde, so hielt man in den wendischen Städten an der Schilling-Prägung und Rechnung fest und gab in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dem Taler die Wertziffer 32 wie dem Halbtaler 16. Gleichzeitig begegnen wir auf niedersächsischen Talern und zwar zuerst auf dem Taler des Herzogs Heinrich des Jüngeren v. Braunschweig vom Jahre 1568 der Bewertung zu 24 Groschen und wird in den Niederlanden seiner Gleichung mit 30 Stübern Ausdruck gegeben (Vertreter aller Ordnungen im Schautisch 19).

Weit größer noch ist die Mannigfaltigkeit in den Typen. Nicht nur wurden die Bestimmungen der Reichsmünzordnungen auf diesem Gebiete viel geringer beachtet, sondern es heischte hier auch weniger der Schönheitssinn als

der Sport der fürstlichen Sammler, namentlich nach der Mitte des Jahrhunderts besondere Befriedigung. So haben nicht nur bedeutsame geschichtliche Ereignisse wie die Herrschaft der Wiedertäufer in Münster 1534, die Verbindung des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen und des Landgrafen Philipp von Hessen (1542 bis 1547) und die Gefangennahme des Braunschweiger Heinrichs durch die verbündeten Schmalkaldener (1545) Sonderprägungen im Gefolge, werden nicht nur Gemeinschaftsprägungen mehrerer Fürsten wie der Herzöge Heinrichs d. J. und Erichs von Braunschweig (1555), der Herzöge Georg Rudolf und Johann Christian von Liegnitz-Brieg (1602—1624), des Herzogs Bernhard von Weimar und seiner sieben Brüder (1607 bis 1609) der vier altenburgischen Brüder (1606—1611) durch die Wiedergabe sämtlicher Porträts gekennzeichnet, werden nicht nur fürstliche Hochzeiten und Sterbefälle durch Denktaler geehrt, sondern werden die Taler auch zur Kundgebung von Programmen und Devisen benutzt, wie namentlich der hessische Taler von 1552 mit der Umschrift: „besser land und lüd verlorn als en falsch aid geschworn". Durch eine besondere Mannigfaltigkeit ihrer Prägungen sind neben dem Fräulein Maria von Jever mit ihren Heiland — Dornkranz —, und Danieltalern (1561—1567) namentlich die Braunschweiger Herzöge Julius und Heinrich Julius (1568—1613) ausgezeichnet, die dem Silberreichtum ihrer Harzbergwerke in den Licht- (mit dem vom Fürsten Bismarck aufgenommenen Spruch: aliis inserviendo consumor), Brillen-, Rebellen-, Lügen-, Wahrheits-, Pelikan- und Eintrachtstalern stets wechselnde Gestalt verliehen haben. Durch den vielfach als Staatswirt sich betätigenden Herzog Julius hat auch die von Anbeginn der Talerprägung an gepflogene Ausgabe eines Mehrfachen ihre weitestgreifende und seltsamste Ausbildung gefunden in den »neuve munzgepraege zu Heinrichstadt nach des Reichs Schrot und Korn genandt Brunswigs Juliusloeser am wert-taler«, den breiten im Werte von 2½ bis zu 16 Talern ausgebrachten Schaustücken mit dem Bilde

des Herzogs auf der einen und dem von den Bildern des Tierkreises und der Planeten umgebenen Wappen auf der andern Seite, welche er einer wohl nur aus dem Namen entstandenen Überlieferung zufolge seine Untertanen nach Maßgabe ihres Vermögens einzulösen und als Schutz für private und öffentliche Not zu bewahren gezwungen haben soll. Und losgelöst von dem praktischen Zweck haben auch die späteren Herzöge über ein Jahrhundert hindurch regelmäßig, wenn auch nicht gleich schwere, so doch gleich breite Schaumünzen mit ihrem Reiterbildnis oder Allegorisierungen ihrer Berg- und Hüttenwerke zu Andreasberg, Lautenthal, Wildemann u. a. m. als Ausbeutemünzen und in geringerem Maßstabe auch die sächsischen Kurfürsten und andere Reichsfürsten prägen lassen (Schautisch 21).

Noch mehr als die groben Silbermünzen sind die Goldmünzen während des 16. Jahrhunderts nach höfischen Bedürfnissen gestaltet (Schautisch 18). Allerdings ist es wirtschaftlich von größter Bedeutung geworden, daß König Ferdinand I. dem rheinischen Gulden gegenüber auf den in der alten Feinheit erhaltenen ungarischen Dukaten zurückgriff und nicht nur seit dem Jahre 1527 in den eigenen Gebieten auf ihren Fuß und im engen Anschluß an ihren Typus, das Bild des H. Ladislaus als stehenden gewappneten Ritters, Dukaten prägte, sowie durch sein Vorgehen namentlich die schlesischen Fürsten zu einem gleichen drängte, sondern auch in seinem Münzmandat von 1559 den (zu 72 Stück aus der Mark von 18 Karat 6 Grän Feingehalt zum Wert von 75 Kreuzern auszuprägenden) rheinischen Goldgulden, die (zu 67 aus der $23^2/_3$ karätigen Mark im Gewicht von 3,4904 g zum Wert von 104 Kreuzern auszubringenden) Dukaten als Reichsmünzen zur Seite stellte (eine Norm, welche noch der Hamburger Dukat von 1810 zum Ausdruck bringt) und damit indirekt auch die am Ende des Jahrhunderts anhebende Prägung der holländischen Dukaten hervorrief, die auf der einen Seite den gewappneten Ritter mit den 7 Speeren in der Hand zeigen, auf der anderen aber sich reklamenhaft als »moneta ordinum provinciarum foederatarum belgi-

carum ad legem imperii« bezeichnen, obgleich sie nach gut niederländischer Art hinter dem Fuße der Reichsmünzordnung zurückbleiben. Aber im Reiche ist die Dukatenprägung doch erst in einer späteren Zeit allgemein geworden und ebenso hat der holländische Dukat erst im folgenden Jahrhundert die herrschende Stellung im Handel gewonnen. Bis zum 30jährigen Kriege waren die charakteristische Erscheinung der deutschen Goldprägung weder der Goldgulden noch der Dukat, sondern die mehrfachen Stücke. Als solches ist zunächst das breite Hildesheimer Stück mit dem Brustbilde Kaiser Karls V. hervorzuheben, sodann die zu wechselnd mehrfachem Dukatenwert ausgebrachten und vielfach medaillenartig mit besonderer Kunst behandelten schlesischen Goldprägungen, vor allen aber die seit den dreißiger Jahren auftauchenden Prachtmünzen »nach portugalischem Schrot und Korn« mit dem portugiesischen Kreuz, die den portugiesischen Cruzados nachgebildeten Portugaleser im Wert von 10 oder auch 5, selten einfacher Dukaten.

In den Laden ihrer Münzkabinette waren damit die meisten Fürsten recht ansehnlich vertreten, zumal die geringeren Münzen ihrer unwürdig bis in unsere Tage von ihnen ausgeschlossen waren; aber gerade diese kleinen Münzen haben den wesentlichsten Bestand des Münzumlaufs jener Zeiten gebildet und nahezu ausschließlich die Entwicklung des deutschen Münzwesens bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts bestimmt. Und da hat nun der niedrige Stand volkswirtschaftlicher Kenntnisse, welcher noch immer einerseits die Behandlung der Münzprägung als eines der fürstlichen Verwaltung Einkünfte abwerfenden Regals zuließ, zudem das Wesen der Scheidemünze noch nicht hatte erkennen lassen und anderseits theoretisch an einem praktisch unmöglichen Wertgehalt für sie festhielt und darüber die erforderliche Einschränkung ihrer Prägung vorzunehmen hinterließ, geradezu einen Krieg aller gegen alle entfesselt unter den deutschen Münzherren, die mit wenigen Ausnahmen ohne Besitz an Bergwerken zu einem gegenseitigen Überbieten beim Metall-

kauf und zu einem Wettlauf in unterwertigen Ausprägungen geführt wurden und bei der säkularen Dauer der sich stets steigernden Wertminderung schließlich schwere Katastrophen veranlaßt, welche die gesamte Volkswirtschaft und Staatsverwaltung in große Nöte gebracht hat. Die zu Beginn des 16. Jahrhunderts von Bern aus nördlich vordringenden Batzen, nach den Ringen im Wappen des Bischofs Hugo von Konstanz auch Rollbatzen genannt, die alsbald von allen Münzständen Schwabens und Bayerns ausgegeben wurden, und auf der andern Seite des Reiches die Bremervörder Viergrotenstücke des Erzbischofs Johann, die Autor-, Marien- und Annengroschen der niedersächsischen Städte waren nicht nur gegenüber den Pfennigen und Hellern ihrer Zeit ansehnliche Münzen; auch haben sie noch manchen Genossen gehabt, aber ohne Ausnahme sind sie binnen wenigen Jahrzehnten in das allgemeine Verderben hineingerissen. Besonders traten dabei im Osten die von Polen aus eindringenden und in den Grenzlanden nachgeprägten Dreigröscher hervor, doch ist es unmöglich, die schlechten Sorten alle aufzuzählen und die Verschlechterung im einzelnen zu verfolgen. Sie einzudämmen wurde 1559 zu Augsburg die Münzpolizei des Reiches den Kreisen übertragen und die Münzstände ohne Bergbesitz verpflichtet, ihre Münzen in einigen wenigen Kreismünzstätten prägen zu lassen, aber den Kreisen gebrach es ebenso sehr an der Macht, sich Gehorsam zu erzwingen, wie dem Reiche selbst, und mit den auf den Pagamentshandel angewiesenen kleinen Herrschaften wetteiferten die großen Bergbesitzer in dem Bestreben, ihr Silber zu möglichst hohem Nennwert auszubringen, vor allen andern auch das Haus Österreich und Kaiser Ferdinand selbst, auch wenn er wie in Schlesien die fürstlichen Münzstätten wegen Unterwertigkeit ihres Geldes schloß. So kam es dahin, daß auf den Goldgulden und den gleichwertigen Reichstaler, die 1510 in Bremen mit 36 Groten ausgeglichen worden, im Jahre 1618 ihrer 70 gerechnet wurden, daß die Zahl der 68 Kreuzer, die 1582 in Wien auf den Taler gingen, 1618 auf 100 Kreuzer angewachsen war (Schautisch 20).

Da vereinigten sich nun zu Beginn des großen Krieges die Not der Fürsten, die Kosten für die großen Heeresmassen aufzubringen, die Gewissenlosigkeit der fürstlichen Räte und Beamten, der Wuchergeist der Münzjuden, die den Betrieb des Metallhandels mit der Pachtung der Münzschmieden kumulierten, und die wie ein Taumel alle Schichten des Volkes befallende Gier, von dem in Erwartung stehenden Gewinn sich selbst einen möglichst großen Anteil zu sichern, um in dem Treiben der Kipper und Wipper (d. h. derjenigen, welche die guten schweren Münzen auswogen, um sie einzuschmelzen) alle Geldverhältnisse vollends zu verwirren. Mißleitet durch die Zusagen eines scheinbar hohen Schlagschatzes übergaben die Regierungen die staatlichen Münzen zur Ausnützung Genossenschaften privater Geldleute, welche den ihnen zugestandenen Gewinn schrankenlos mehrten durch ein beständig sich steigerndes Zurückbleiben hinter dem an sich schon niedrig vereinbarten Gehalt und ein dauernd sich mehrendes Überschreiten der Masse der zu prägenden Münzen, unterstützt durch den Zudrang aller derer, welche ihre guten alten Münzen wie ihren Besitz an Metallschmuck und Gerät umprägen zu lassen sich drängten in Münzen, die, wenn sie auch untüchtig waren, doch den Stempel wertvoller Nominale trugen. Wo immer jemals eine Münze betrieben war, wo ein Ort als der Mittelpunkt irgendeiner Herrschaft sich geltend machen konnte, wo ein Schloß eines ehemaligen Dynastengeschlechts erhalten war, wurde von neuem der Münzhammer in Tätigkeit gesetzt und das ganze Reich füllte sich mit ungezählten Heckemünzen; wo ein Kupferkessel schadhaft oder entbehrlich geworden, wurde er zur Vermehrung des Münzmetalls verwandt und selbst die Kirchenglocken blieben nicht vor dem Geschick bewahrt, in Silbermünzen verwandelt zu werden. Von den Edelherren von Haldenstein in Graubünden bis zu den Schauenburger Grafen in Holstein, von der Schloßherrin auf Chateau Renauld in der Westmark bis zu dem Bischof von Cammin aus herzoglichem pommerschen Stamm, von den in jeder Münzfälschung lang geübten niederländischen Geschlechtern, dem Reckheimer Ernst von Lynden,

dem Batenburger Maximilian bis zu den schlesischen Herzogen, die sich des Münzrechts inzwischen wieder bemächtigt hatten, nahmen alle Reichsstände teil an dem Unfug; und es macht keinen Unterschied, ob der Herr geistlichen Standes war oder zu den Laienfürsten gehörte: die Bischöfe von Hildesheim und Paderborn und die Äbte von Corvey haben um die Wette mit den Herren von Lippe, Waldeck und Tecklenburg, die Bischöfe von Speier neben den Grafen von Hanau und Leiningen, die von Eichstädt und Augsburg neben den Freiherren von Fugger und den Grafen von Hohenlohe, die von Breslau und Olmütz neben dem Piasten schlechtes Geld gemünzt; ja auch die Städte, besonders die niedersächsischen, sind hinter den Herren nicht zurückgeblieben. Die Führung aber fiel den silbergesegneten Bergherren zu, dem Hause Österreich und dem Kaiser Ferdinand II., den Wettinern in allen Linien, den Herzögen von Braunschweig-Lüneburg, den fränkischen Markgrafen aus dem Hohenzollernhause, den Grafen von Mansfeld. Wettiner Kippermünzen besitzen wir, durch die Initialen gekennzeichnet aus Annaberg, Chemnitz, Dresden, Eckartsberga, Ehrenfriedersdorf, Eilenburg, Freiburg, Großenhain, Kolditz, Leisnig, Leipzig, Liebenwerda, Merseburg, Naumburg, Sangerhausen, Schleusingen, Taucha, Weißenfels, Wittenberg, Zwickau, Koburg, Eisenach, Gotha, Hildburghausen, Volkerode, Berka, Gebstedt, Ichtershausen, Krahwinkel, Reinhardsbrunn, Saalborn, Weimar, Altenburg, Camburg, Dornburg, Eisenberg, Gößnitz, Lucka, Meuselwitz, Münsa, Roda, Saalfeld, Schmöln und Wendisch-Leuba. Dazu kommen aus den eingeschlossenen Gebieten die Reußer Gepräge aus Dölau, Gera, Greiz, Lobenstein, die Schwarzburger von Arnstadt, Breitenbach, Clingen, Gehren, Keula, Sondershausen, Friedeburg, Königsee, Kranichfeld, Leutenberg, Rudolstadt, sowie die städtischen von Erfurt und Halle. Die nicht minder zahlreichen braunschweigischen Münzhecken geben sich nicht so klar zu erkennen: denn bei weitem die zahlreichsten Stücke entbehren sogar des Namens des herzoglichen Münzherrn und bieten an seiner Stelle einen Spruch

oder eine Devise (agendo conando · dominus providebit · nervi rerum · time deum et ducem · semper pro patria · durant moderata. Gott die Ehr sonst niemand mehr. Mein Glück und Kraft kommt von Gottes Macht u. dgl.), aber die danebengehende Eigentümlichkeit statt des ganzen herzoglichen Wappens nur ein Teilstück abzubilden, die Bärentatzen von Hoya, das Hirschgeweih von Dassel, die Rose von Hallermund, die Balken von Lauterberg, das Schach von Honstein, die Schlüssel von Gittelde lassen neben den Münzmeisterzeichen doch eine Anzahl von Werkstätten unterscheiden. Die gegen die Räte des Herzogs Friedrich Ulrich gerichteten Klageschriften des Jahres 1622 zählen allein für dessen Gebiet 40 Münzstätten auf und geben an, daß in jeder 30—50, in Amelunxborn sogar 300—400 Arbeiter beschäftigt, in den meisten wöchentlich an Schreckenbergern 1000—2000 Mark Silber und mehr verprägt seien. Die Funde haben uns von dieser Prägung überwiegend Groschen zugeführt, als ein Vierundzwanzigstel des Talers bezeichnet, daneben jedoch auch Dreikreuzer; überhaupt sind Münzen nach der Kreuzerrechnung in jenen Jahren in den meisten Teilen des Reiches geprägt, namentlich die 24-Kreuzer- und 12-Kreuzerstücke, die Viergröscher nach niedersächsischen, die Dreibätzner nach schwäbischer Bezeichnung in Süddeutschland und am Mittelrhein auch Doppelkreuzer oder Halbbatzen. Mit ihnen vereinigten sich in Niedersachsen in den Doppelschillingen Münzen nach der lübischen Rechnung, während die einfachen Schillinge, wie ihre Teilstücke, die Sechslinge und Dreilinge, auf ihr altes Gebiet beschränkt blieben, die Vierschillingstücke aber längs der Küste eine weite Verbreitung fanden. Die schwäbischen Schillinge, 28 auf den Taler gezählt, und namentlich als 7 und 14 faches während der Kipperzeit geprägt, bilden eine Sonderrechnung des Südwesten, wie des Nordwesten die auf westfälischen Kippermünzen genannten Stüber zu 21 auf den Taler. Wie im Braunschweigischen so treten auch in andern Gebieten jetzt späte Nachbildungen der rheinischen Schüssel-

pfennige auf und gewinnen auch die Hohlpfennige neue Verbreitung. Daneben aber tritt zum erstenmal weithin eine Prägung von Kupfermünzen ein, in Schwaben, Franken und Thüringen durchweg unter Verwendung der alten Bezeichnungen der kleinen Silbermünzen, in Niedersachsen vielfach unter dem Namen der Flitter; nur der Kaiser hat ihre Prägung grundsätzlich abgelehnt. Vielfach war indessen der Unterschied zwischen Kupfer- und Silbermünzen nur ein Schein, handelte es sich auch bei diesen nur um weißgesottene Kupfermünzen. Das Kupfer wurde in den württembergischen Kreuzern der Zentner zu 853¹/₃ Talern, in Camenz in der Oberlausitz gar zu 910 Talern ausgebracht: das Silber in den württembergischen Schillingen bis 1 oder gar ¹/₂ Lot fein legiert die Mark zu 160 Talern, in den braunschweigischen Münzen gleichfalls bis auf einen Feingehalt von weniger als 2 Lot herabgemindert zu 250 ja sogar 300 Talern. Die Regierungen konnten indessen geringwertige Münzen mit hohen Wertbezeichnungen lediglich herstellen; dem Nominalwert Wirklichkeit zu verschaffen, vermochten sie nicht: mochte der Wolfenbütteler Statthalter von der Streithorst noch so scharf den Abschluß von Geschäften in alten Reichstalern verbieten, mochte er noch so laut den Taler in specie dem Zahltaler gleichstellen, der Zahltaler, d. h. der in Scheidemünzen zu zahlende Taler sank unmittelbar nach dem Erscheinen der ersten geringwertigen Münzen, und kein Kurszwang konnte den mangelnden innern Wert ersetzen: der alte Reichstaler, der 1618 im Braunschweigischen mit 1¹/₂ Zahltalern geglichen wurde, galt im September 1622 so viel als 8 Zahltaler. Diesen Kurssturz der geringen Münzen im Verhältnis zu den alten Reichstalern bezeugen uns auch einige grobe Münzen, welche in diesen unheilvollen Jahren geprägt sind, die Taler und Halbtaler Johann Georgs I. v. Sachsen mit den Wertbezeichnungen von 40 und 60 bzw. 20 und 30 Groschen, die „erffordtische sondere stadt sortt“, ein Taler des Jahres 1621 zu 48 Groschen, die Brenzer Hirschgulden und ihre Halbstücke zu 120 und 60 Kreuzern, die Halbtaler der Weimarischen

Brüder zu 60 Kreuzer und des Kurfürsten Maximilian I. v. Bayern wie des Salzburger Erzbischofs 120 und 60 Kreuzerstücke, sie alle sind trotz der hohen Wertzahlen von ähnlich traurigem Feingehalt wie die kleinen Nominale selbst. Und das führt nun zu dem schamlosen Gipfel aller Kipperei, zu dem Münzunfug in den Landen des Kaisers Ferdinand II.; denn kein Münzstand des ganzen Reiches hat so viel grobe Kippermünzen prägen lassen, als in Österreich und Böhmen in den Jahren 1620 bis 1622 an ganzen, halben und viertel Talern mit der Bezeichnung als 120, 140, 150 Kreuzer bezw. 48, 60, 70, 75 Kreuzer oder 30, 37 Kreuzer unter des Kaisers Namen ausgegeben worden sind. Nachdem Fürst Trautson mit der Verpachtung seiner Münze auf dem Falkenstein an einen Juden das erste Beispiel gegeben, wurde zwar ein gleiches Vorgehen in Wien im März 1621 durch das Einschieben des Oberst von Blomstein mit einem Jahreszins von 70 000 Flor. vermieden, in Böhmen aber von dem an der Spitze der Regierung stehenden Fürsten Liechtenstein dem mit ihm geschäftlich verbundenen Basseni das Monopol des Silberhandels mit einem Nutzen von 3 Flor. bei einem Preise von 25 Flor. für die Mark feinen Silbers verschafft und ihre Ausprägung zu 37 Flor. 38 Kreuzer vorgenommen und im Laufe des Jahres jener staffelweise zu 27, 29½ und 38½ Flor., diese bis auf 79 Flor. erhöht. Das entscheidende aber war, daß Ferdinand am 18. Januar 1622, nur wenige Tage bevor Friedrich Ulrich das Edikt gegen seine Räte erließ und der Kipperei tatsächlich in Braunschweig ein Ziel setzte, nochmals das ganze Münzwesen in Österreich, Böhmen und Mähren unter dem Verbot der Ausfuhr, des Aufkaufes und des Schmelzens des Silbers für jeden andern gegen die Verpflichtung einer Ablieferung von 6 000 000 Flor. zu 80 Kreuzern im Laufe des Jahres einem Konsortium überantwortete, das außer dem genannten Silberkäufer Basseni und dem Johann de Witte als Geschäftsführer unter seinen Bestandherren den Fürsten v. Liechtenstein, den Herzog v. Friedland, den Freiherrn v. Waitzenhofen als offene, den Fürsten Ulrich v. Eggenberg und die kaiserlichen Hofkammerräte Maschinger,

Frh. v. Gumpersdorf und Unterholzer v. Kranichberg als stille Teilnehmer vereinigte. Für eine Metallieferung von 561 584 Mark 3 Lot 3 Pf. hat dies Konsortium bei einem je nach dem Rang der Teilhaber zwischen 48 und 569 Flor. schwankenden Preise für jede Mark insgesamt 42 022 225 Flor. 5 Kr., der Herzog v. Friedland insbesondere für 5000 Mark Silber 617 249 Flor. erhalten, und unter Vernachlässigung der Prägung von kleinen Münzen die wohlfeilere Prägung ungeheurer Mengen geringhaltiger grober Sorten ins Werk gesetzt. Und trotzdem ein im November in Wien dieserhalb drohender Aufstand nur mit Mühe hintangehalten wurde, die schlesischen Stände im Februar 1623 beim Kaiser Beschwerde geführt haben, sah sich dieser trotzdem zu einer kurzen Verlängerung des Vertrages genötigt. Mit diesem Gewinn kauften die Herren die Güter des geächteten böhmischen Adels evangelischen Bekenntnisses, stellte Wallenstein seine ersten Regimenter auf. Eine tiefgreifende Devalvation, die ungeheuere Verluste mit sich brachte, machte dann wie in den anderen Teilen des Reiches dem groben Unfug auch in Wien ein Ende; am 14. Dezember 1623 wurde der Wert der 75 Kr. auf 10 Kr., der 48 Kr. auf 6 Kr., der 12 Kr. auf 6 Pf., der 3 Kr. auf 1½ Pf. herabgesetzt.

Die Neuordnung der Verhältnisse, welche nach den Beschlüssen einer von allen Kreisen bestellten Münzdeputation durch ein kaiserliches Edikt vom Oktober 1623 herbeigeführt wurde, griff auf das Mandat Maximilians II. zurück unter Beibehaltung des Zählguldens zu 60 und Heraufsetzung des Reichstalers zu 90 Gulden. Eine die Ursachen des Kipperunwesens beseitigende Reform unterblieb jedoch, und wenn auch die Kreise zunächst jede Untermünzung verfolgten, die Braunschweiger imstande waren, das feinhaltige Mariengeld auch in kleinen Nominalen auszuprägen, andere Münzstände sich der Prägung kleiner Münzen ganz enthielten, so mußte doch der Bedarf an Scheidemünzen mit der Zeit wieder auf die alte Bahn der Nichtbeachtung übertriebener Forderungen führen, und bestand zudem das Haus Österreich von Anfang an auf dem mittelalterlichen Vorrecht geringerer Beschickung selbst seiner Talerprägungen.

Neben den traurigen Erzeugnissen der allgemeinen Kalamität zu Beginn des Krieges beherbergen die Münzladen noch manch andere Denkmäler örtlich beschränkter Notlagen, welche der Krieg verursachte. Feld-, Not- und Belagerungsmünzen hat das Reich schon alsbald nach der allgemeinen Durchführung der Talerprägung entstehen sehen, als älteste während der Belagerung der Stadt Wien durch Soliman im Jahre 1529 die kleinen Klippen mit der Aufschrift: „Turk belegert Wien", sodann im Schmalkaldischen Kriege die Klippen der 1547 vom Kurfürsten Johann Friedrich belagerten Stadt Leipzig, die Schweinfurter Feldklippen des Markgrafen Albrecht Alcibiades und die der Stadt Magdeburg von 1550—1551, vor der Kurfürst Moritz zur Vollstreckung der Reichsacht lag, und während der Grumbachschen Händel die Klippen von Gotha aus dem Jahre 1567. Daran schließen sich die zahlreichen Notmünzen, welche in den niederländischen Städten während des Befreiungskampfes im letzten Viertel des Jahrhunderts entstanden, darunter am beachtenswertesten die Pappmünzen aus der Zeit der Belagerung Leydens im Jahre 1574. Durch ihre unregelmäßige Form fallen dann besonders auf die aus dem fürstlichen Silber von Rauschenberg hergestellten Notmünzen, der nach dem Aussterben des Jülichschen Herzogshauses die Stadt 1610 für den Kaiser Rudolf II. und Erzherzog Leopold besetzt hielt. Im innern Deutschland häuften sich derartige Prägungen erst während des Dreißigjährigen Krieges, und sind die bedeutsamsten ausgegeben 1627 in dem von Pappenheim belagerten Wolfenbüttel, 1628 in Stralsund während der Belagerung durch Wallenstein, 1629 in Magdeburg während der mit der Zerstörung endenden Belagerung, 1631 in Greifswald vor der schwedischen Besitzergreifung, 1633 in Breisach während der Belagerung durch Bernhard v. Weimar (Schautisch 21).

Auf der andern Seite sind als unmittelbare Denkmäler des Krieges von allgemeinem Interesse die böhmisch-schlesischen Prägungen, unter ihnen auch Goldabschläge der Taler des Winterkönigs, des Kurfürsten Friedrich V. v. d. Pfalz, die von dem Braunschweiger Christian

v. Halberstadt aus dem Paderborner Kirchensilber 1622 geprägten Pfaffenfeindtaler, die in Hildesheim geschnittenen Taler auf die Schlacht von Breitenbach mit der Aufschrift: „a domino istud est factum“ und die übrigen seinen Tod überdauernden Prägungen des Königs Gustav Adolf in Nürnberg und Würzburg (Losungsdukaten und Taler mit der erstmaligen Aufschrift: „Gott mit uns“), Augsburg, Erfurt, Frankfurt, Fürth, Osnabrück und Stettin, die Mainzer Dukaten der Königin Christine von Schweden, die Würzburger Taler und Batzen des Herzogs Bernhard von 1634, die Taler auf seine Eroberung der Städte Breisach und Regensburg, die Prägungen Wallensteins in Gitschin und Sagan, die die Räumung Wolfenbüttels heischenden Glockentaler des Herzogs August d. Jüng. von 1643 (Schautisch 19).

Außer Beziehung zu den kriegerischen Ereignissen stehen die kurfürstlich-sächsischen goldenen Schaumünzen auf die Reformationsjubiläen der Jahre 1617 und 1630, die breiten Schautaler von Quedlinburg mit dem Bilde König Heinrichs I. als Stadtgründers aus dem Jahre 1617 und der Magdeburger von 1622 mit dem Kaiser Otto zu Pferde auf der einen Seite und der vermeintlichen Namengeberin, der Venus mit ihrem Gefolge im Schwanenwagen, auf der andern Seite, der Ravensburger Regimentstaler von 1624 (Schautisch 21). Münzgeschichtlich bedeutsam ist jedoch allein die Verbreitung, welche die Dukatenprägung seit den dreißiger Jahren gewann (Goslar, Eimbeck, Hannover, Braunschweig, Stralsund, Frankfurt, Köln, Emden, Ulm, Magdeburg, Herford usw.), sowie die Anwendung der Schrifttafel als ihr kehrseitiges Gepräge nach dem Vorbilde der holländischen Dukaten, die sich bis in das 19. Jahrh. hinein erhalten und auf dem Hamburger Stück von 1810 noch die dem ursprünglichen Ansatz entsprechende Gehaltsbestimmung trägt: „67 aequ. pond. marc. colon. precii 23½ karat“ (Schautisch 18).

Am Schluß des großen Krieges, der Brandenburg in die vorderste Reihe der deutschen Fürsten stellte, waren die alten Münzpraktiken, guthaltige Münzen auszuführen

und einzuschmelzen und unterwertige zu prägen und einzuschmuggeln, allerorten wieder im Gange. Selbst der Große Kurfürst versuchte den herrschenden Mißständen in seinen Landen durch eine geringwertige Scheidemünzprägung zu begegnen, mußte sich aber bald von der Fehlerhaftigkeit überzeugen. Da traten zu den bisherigen Kleinmünzen der kaiserlichen Lande noch neue Nominale in den 15- und 6-Kreuzerstücken, welche auch den sächsischen Kurfürsten Johann Georg zu vorübergehenden gleichen Prägungen in Bautzen veranlaßten, alsbald aber die Abwehr des ganzen Reiches aufriefen. Der Reichstag zu Regensburg beschränkte sich an den Reichstalern festzuhalten und die Ordnung der Scheidemünze den Kreisen zuzuweisen. Der obersächsische Kreis versuchte vergebens durch die Bezeichnung der guten Münzen als Kreisgroschen die geringen fernzuhalten. So vereinigten sich Brandenburg und Sachsen am 27. August 1667 zu dem Münzfuß von Zinna, welcher den Gehalt der Reichstaler unverändert ließ, ihren Wert aber auf 1 Flor. 45 Kreuzer oder 105 Kreuzer (28 ggr.) heraufsetzte und sich nur auf einen daneben gestellten Zähl- oder Rechnungstaler bezog, der in $^2/_3$-, $^1/_3$- und $^1/_6$-Stücken zu 10 Th. 12 Gr.=15 Flor. 45 Kr. auf die feine Mark gehen sollte, so daß $15^3/_4$ Zweidrittelstücke eine Mark Feinsilber enthielten, bei Freigabe des Schrotes jedoch von wechselndem Gewichte sein durften, zunächst aus einer 12—13 lötigen Mark, seit 1675 aber fein ausgebracht wurden (Schautisch 20).

Vor allen erklärten sich gegen ihn alle diejenigen Münzstände, welche selbst nicht an eine eigene Ausprägung grober Silbermünzen dachten und bei einer bessern Ausbringung solcher durch die Kurfürsten für den eigenen Betrieb bessere Chancen fanden, gingen namentlich die obern Kreise Süddeutschlands energisch mit Verschlagung gegen die zinnaischen Gepräge vor. Bald freilich machten die braunschweigischen Herzöge sich den Zinnaer Fuß unter einer kleinen Minderung zu einem $10^2/_3$ Taler oder 16 Guldenfuß zu eigen, und allmählich drang er überall durch. Vernichtend jedoch war

für ihn die unterwertige Nachprägung, die in zahlreichen neu entstehenden Heckemünzen sich auf ihn warf, vornehmlich durch die Nähe Hamburgs begünstigt, von dem Herzog von Lauenburg, d m Bischof von Lübeck, dem Grafen von Rantzau, dem Grafen von Anhalt-Jever, aber auch von den Wettiner Herzögen in Merseburg, Halle und Weimar, den Grafen von Sayn, Leiningen und namentlich auch Hohenlohe betrieben wurde und trotz strenger Maßnahmen der Kreisgewalten und der Zerstörung verschiedener Werkstätten sich nicht beseitigen ließ. Sie machte schließlich den vereinigten Kurfürsten ein Beharren unmöglich und führte sie am 26. Januar 1690 zur Aufstellung des Leipziger Fußes, der gleichfalls die Ausprägung der Reichstaler nicht berührend die Ausbringung der feinen Mark zu 12 Talern oder 18 Gulden in den Nominalen des Zinnaer Rezesses festsetzte, damit anfänglich gleich seinem Vorgänger auf scharfen Widerspruch der übrigen Münzherren traf, aber noch im Jahre 1690 von Braunschweig und nach langen Verhandlungen nicht nur von den in Pommern und Bremen-Verden münzenden Schweden, sondern auch von den rheinischen Kurfürsten und zahlreichen mindern Ständen und schließlich vorübergehend auch von dem deutschen Süden angenommen und damit zu einem allgemeinen ausgestaltet wurde. Die Leipziger Zweidrittel waren die vornehmlichsten Münzen des ganzen Reiches. Es handelt sich jedoch nur um gleichwertige Münzen; und wie schon die von Sachsen und Braunschweig ausgehenden Prägungen aus feinem Silber auch äußerlich einer Unterscheidung gegenüber den legierten bedingten, so ergaben sich dergleichen noch mehr dadurch, daß man gegenüber der Talerrechnung des Leipziger Rezesses in Süddeutschland an der Kreuzerrechnung festhielt und die Bezeichnung als $^2/_3$ durch die der 60 Kreuzer ersetzte, zudem aber auch im Norden vielfach an den örtlichen Rechnungsweisen festhielt und die $^2/_3$ Taler dementsprechend als 24 Mariengroschen oder 16 gute Groschen bezeichnete, ein Trierer Stück von 1680 sich umschriftlich „florenus novus argenteus" nennt. Vielfach findet sich auf ihnen die Verwendung von Sprüchen

wie auf dem Magdeburger von 1674 (verbum domini manet in aeternum), dem Quedlinburger von 1676 (beschau das Ziel, sage nicht viel), dem Erbacher von 1675 (Herr nach deinem Willen); durch die Benutzung der Bracke als Prägebild fällt außerdem der Öttinger von 1675 auf. Die genannten Jahre sind zugleich diejenigen, in welchen die Prägung am eifrigsten betrieben sein muß.

Im Wettbewerb mit dieser von Brandenburg-Sachsen ausgehenden Prägung stand zunächst der burgundische Taler, der auf einen Fuß von 97/8 auf die feine Mark ausgebracht und von den Erzherzögen Albert und Elisabeth als Statthaltern der spanischen Niederlande (1598—1621) in großen Massen geprägt weithin in Niederdeutschland unter dem den gekreuzten Stäben der Kehrseite entnommenen Namen des Kreuztalers Verbreitung gewonnen, in Emden wie Köln gleichwertige Prägungen hervorgerufen und namentlich in Hamburg, einem der hauptsächlichsten Metallmärkte und Börsenplätze der Zeit als Banktaler Aufnahme gefunden hatte. Selbst Johann Georg v. Sachsen sah sich 1670 mit der Prägung des Leipziger Wechseltalers zu dem Versuche einer Anpassung veranlaßt, während kurz vor Ausgang des Jahrhunderts der Brandenburger Kurfürst ernsthafte Verhandlungen in Hamburg durch eine Talerprägung nach burgundischem Fuße unterstützte. Anderseits griffen die süddeutschen Münzkreise alsbald auf den alten Reichstaler zurück, ohne ihm jedoch wahre Lebenskraft von neuem zuführen zu können, zumal der Kaiser an dem österreichischen Vorrecht des Quentels festhielt. Gleich der Bezeichnung „nach altem Schrot und Korn" gehört auch die Wertzahl 90 (Kreuzer) diesen Versuchen an, ebenso die „moneta argentea imperialis circuli Suevici" des Jahres 1694 mit dem Wappen von Württemberg und Konstanz. Im übrigen handelt es sich bei den Talern aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. im wesentlichen um Schaumünzen: Ausbeutetalern und Prägungen auf höfische Ereignisse, von denen neben den Braunschweigern des Herzogs Ernst des Frommen von Gotha Glaubens- und Seligkeitstaler der Jahre 1668 und 1672 genannt sein mögen.

Wegen seiner Darstellung des heiligen Antonius v. Padua ist der Paderborner Taler von 1685, der Fünfzahl der abgebildeten Münzherren halber der Nassauer Taler von 1681, der Randschrift halber der Doppeltaler des Erzbischofs Johann Hugo von Trier hervorzuheben (Schautisch 19).

Nicht auf dem Gebiete der Kurantmünzen erwuchsen dem Fortgange der brandenburg-sächsischen Bestrebungen entscheidende Schwierigkeiten, sondern dadurch, daß um die Jahrhundertwende, welche diesen führenden Mächten der deutschen Fürstenschaft die Erhöhung zur Königswürde brachte, das Elend übergroßer Massen nichtswürdiger Scheidemünzen nicht nur in Süddeutschland sondern auch in ihren eigenen Gebieten unter einem zeitweiligen Abfall von ihren Grundsätzen derart um sich griff, daß selbst die Prägung der kursächsischen Sechspfennigstücke, der Seufzer, in den Jahren 1701 und 1702 nur durch ihre Plötzlichkeit vor den übrigen hervortrat (Schautisch 20).

Bedeutsamer aber erwies sich bald die allgemeine Verschiebung des Wertverhältnisses zuungunsten des Silbers dem Gold gegenüber, welches zu einem starken Einströmen des brasilianischen Goldes in Form nicht mehr allein holländischer Dukaten sondern auch spanischer und nach der Herabsetzung in ihrer Heimat namentlich französischer Pistolen sich geltend machte unter gleichzeitiger Ausfuhr deutschen Silbers und seiner Verwertung in Ostasien. Diese ermöglichte nicht nur den Münzmeistern den ihnen für eigene Rechnung freigegebenen Schlag von Dukaten auf den Reichsfuß eifriger zu betreiben und für Liebhaberzwecke mannigfaltiger zu gestalten, sondern auch den kleineren deutschen Fürsten ihre Hofhaltung von neuem mit dem Glanz einer Goldprägung auszustatten und entsprechend der Nacheiferung von Versailles auf allen Gebieten auch den Louisdor entsprechende Goldmünzen mit den eigenen Namen der Münzherren erscheinen zu lassen. Begonnen hat damit Kurfürst Maximilian II. Emanuel v. Bayern, der schon 1715 den Maxd'or im Gewichte von 3,18 g aus 18½ karätigem Golde (46,7 auf die feine Mark) und im Werte von 2 Gold-

gulden nebst dem Doppel- und dem Halbstück hat prägen lassen; doch erst nachdem 1732 Karl Philipp von der Pfalz mit der Schöpfung der Karolinen im Werte von 3 Goldgulden, ihren Hälften und Vierteln, vorgegangen und Ludwig Ernst von Darmstadt im folgenden Jahr die Ernstd'or zum Werte von 10 und 5 Gulden ausgegeben hatte, wurde der Vorgang zur Mode, indem Markgraf Karl Wilhelm Friedrich von Brandenburg - Ansbach, Clemens August, der Erzbischof v. Köln und Hochmeister des deutschen Ordens, der Abt von Fulda, der Herzog von Württemberg, der Markgraf von Baden - Durlach, die Grafen von Hohenzollern, Montfort und Waldeck ihm Folge gaben. Die Entscheidung aber brachte, daß 1737 auch König Friedrich Wilhelm v. Preußen neben den Dukaten für seine persönliche Verwendung Wilhelmsd'or herstellen ließ, deren Halbstücke unter seinem großen Sohne als Friedrichsd'or die Dukaten völlig zu ersetzen berufen wurden (Schautisch 18).

Das Zusammenwirken dieser Umstände hatte den Leipziger Fuß bereits innerlich unhaltbar gemacht, als die süddeutschen Kreise im Jahre 1738 ihm wieder beitraten und ihn damit zum Reichsfuß erhoben. Bereits zehn Jahre darauf ging Österreich 1748 zu einem 13½-Taler oder 20 Guldenfuß über, der infolge der 1753 mit Bayern geschlossenen Münzkonvention als Konventionsfuß bezeichnet wurde und bei der Bewertung des Rechnungsguldens als Hälfte des alten Reichstalers einen Ausgleich beider herbeiführte, so daß hinfort der Zwiespalt zwischen beiden fortfiel, der Gulden als effektive Münze ausgeprägt wurde, dadurch aber eine Scheidung der süddeutschen Guldenländer von den norddeutschen Talerländern entstand. Während nun aber Sachsen 1755 diesem Konventionsfuß beitrat, hatte Bayern schon ein Jahr zuvor sich außerstande gesehen, ihn aufrechtzuerhalten, freilich fortgefahren, nach seiner Norm zu prägen, aber den Nominalwert dieser Prägungen um 20% erhöht und damit einen 24-Guldenfuß aufgerichtet, der in der Folge die Bezeichnung des rheinischen Fußes erhielt und durch Unterprägungen sich

mit der Zeit in einen 24½ Guldenfuß umsetzte. Dem Fortgleiten auf dieser abschüssigen Bahn wurde nur dadurch Einhalt geboten, daß Friedrich der Große 1750 nicht nur seinerseits in dem Graumannschen einen 14-Taler- oder 20-Guldenfuß proklamierte, sondern durch massenhafte Ausprägungen sogleich festigte. Auch wirkte dabei mit, daß er 1751 durch den Übergang zur Kupferprägung für die kleinsten Nominale, worin Maria Theresia ihm 1760 folgte, den verhängnisvollen Einfluß der Scheidemünzen auf den Fuß der Kurantmünzen minderte. Selbst die Überschwemmung des deutschen Münzverkehrs mit geringwertigem Geld während der Not des Siebenjährigen Krieges hat der König hinterdrein auszugleichen verstanden. Wirtschaftgeschichtlich ist für diese Zeit besonders die Mehrung der Flußgoldmünzen, derer ersten, der 1677 geprägten »moneta prima aurea aederae aurifluvae« des Landgrafen Karl von Hessen, nunmehr außer weitern Edderdukaten 1762 auch solche aus Donau-, 1772 aus Rhein-, 1780 aus Inn- und Isargold zur Seite traten als Gegenstücke der noch immer beliebten Ausbeutetaler (Schautisch 18). Archäologisches Interesse bieten außerdem die goldenen und silbernen Gepräge mit Stadtansichten. (Schautisch 19.)

Noch ein letztes Mal erhob sich am Ende des Jahrhunderts allgemein durch das Reich die bekannte Scheidemünznot. Die schweren Zeitläufte, welche die französische Revolution und das Kaisertum über Deutschland herbeiführten, haben aber in Scheide- und Kurantmünzen Ausdruck gewonnen. Da treten zunächst 1793 die kupfernen Notmünzen der französischen Garnison von Mainz auf und anderseits die Kontributionstaler der Jahre 1794—1796 mit ihren vaterlandsliebenden Aufschriften: pro patria (Würzburg), zum Besten des Vaterlands (Bamberg), pro deo et patria (Fulda), aus den Gefäßen der Kirchen und Burgen (Frankfurt), vasculis aulae argenteis patriae indigenti ministravit auxilia (Eichstädt) (Schautisch 19). Daran schließen sich die Prägungen der durch feindliches Machtgebot entstandenen Staatsbildungen, die Münzen des Dalberg als Fürsten von Regensburg 1808 und

1809 und Großherzogs von Frankfurt 1809—1812, des Landgrafen Ludwig V. von Hessen als Herzogs von Westfalen von 1805, des Joachim Murat als Herzogs von Berg 1806 und 1807, die französischen und deutschen Gepräge des Königs Jerome von Westfalen aus den Jahren 1808 bis 1812 und das Kupfer- und Silbergeld des Freistaates Danzig während derselben Zeit. Und wieder auf einem andern Blatt steht die Prägung der gefürsteten Grafschaft Tirol zur Zeit des Aufstandes 1809.

Über die Zeit der Fremdherrschaft hinaus rettete von der ehemaligen großen Masse deutscher Münzstände nur ein kleiner Bruchteil seinen weitern Bestand, 39 an Zahl, neben den als souveräne Glieder des deutschen Bundes anerkannten Staaten auch die landsässigen Städte Rostock und Wismar, deren Kupferprägung bis zum Jahre 1864 angedauert hat. Aus ihrem Kreise hat die preußische Wirtschaftspolitik im Jahre 1834 den Beitritt von Sachsen und Hannover-Braunschweig zu dem aufrechterhaltenen Graumannschen Fuß gewonnen, den es am 30. Juli 1838 zum Münzfuß der Zollvereinsstaaten zu erheben gelang mit der Einführung der Prägung einer allen vereinigten Staaten gemeinsamen großen Silbermünze, die im Norden 2 Taler, im Süden 3½ Gulden wertete. Und noch einen Schritt weiter ist dem deutschen Bund am 18. Januar 1857 vorzudringen gelungen in dem Wiener Münzvertrag, durch den die Mark als Münzgewicht durch das Zollpfund abgelöst, die Ausbringung dieses Pfundes zu 30 Talern oder 52½ Gulden festgesetzt und die Prägung einer neuen Goldmünze, der Krone, angeordnet wurde. Noch immer blieben jedoch Mecklenburg, Holstein und die Hansestädte ausgeschlossen von der Einigung, und dauerten innerhalb derselben die verschiedenen Rechnungsarten und Teilungsweisen fort. Die volle Münzeinheit hat erst das 1871 neu erstandene Reich geschaffen.

F. Die brandenburgisch-preußischen Münzen,

nach der zeitlichen Folge der Regenten geordnet, um die geschlossene Entwicklung des Münzwesens

in einem deutschen Territorium zu zeigen, das seit der Zeit des Auseinanderbrechens des alten königlichen Münzrechts eine hervorragende Bedeutung besessen und schließlich die Führung errungen hat, und in einer Auswahl vereinigt, welche von jedem Fürsten jedes Nominal wenigstens in einem Exemplar bietet und dazu die wichtigsten Typen, so daß ihr in gewisser Hinsicht Vollständigkeit zuzuschreiben ist (Schautische 22 u. 23).

Zur Zeit der sächsischen und fränkischen Kaiser noch außerhalb des Reiches stehend, haben die Lande um Havel und Spree wahrscheinlich Anteil an den Beischlägen nach Art der ältesten umschriftlosen längs der Elbe und Saale geprägten Sachsenpfennige. Die ersten brandenburgischen Schriftmünzen sind jedoch die Reiterpfennige des letzten Hevellerfürsten Heinrich Pribislaw, die zum Teil das Stadtbild, zum Teil ein bischöfliches Brustbild tragen, an Interesse aber überboten werden durch die Heinrich gemeinschaftlich mit seiner Gattin Petrissa nennenden und abbildenden Pfennige, den lautredenden Beweis für die politische Bedeutung der Fürstin, welcher der Übergang des Landes an Albrecht den Bären zu danken sein soll. Ebenso merkwürdig sind die Hohlpfennige des Jakza, des Gegners der Askanier und Eroberers der Brandenburg, der in der schriftlichen Überlieferung schlechthin als „principans in Polonia“ bezeichnet, durch diese Pfennige aber unwiderleglich als Knäs von Köpenik bezeugt wird; mit christlichen Emblemen ausgestattet hat er sie daselbst nach der Aufgabe der Gegnerschaft und Annahme der Taufe prägen lassen.

Albrechts Namen trägt ein nur in 2 Exemplaren vorhandener zweiseitiger Denar und ein Hohlpfennig, der ihn als Reiter zeigt, beide roh und in einem großen Abstand von den schönen Geprägen des Markgrafen aus seiner westlichen Heimat. Von den zum Teil zu Lebzeiten des Vaters geprägten Pfennigen des Markgrafen Otto I., die zumeist dem berühmten Funde von Michendorf entstammen, ist von allgemeinerer Bedeutung das Stück mit der deutschen Umschrift: marcgrave

Otto. Von Otto II. besitzen wir Dickpfennige lübischer Art und Hohlpfennige, die ihn bisweilen als Markgrafen von Stendal und Salzwedel bezeichnen und einmal die seltsame Aufschrift bieten: mihi dedi et emiet. Mit der Zeit Johanns I. setzt eine gleichmäßige Prägung von Dicht- und Hohlmünzen ein, über deren Verteilung noch vielfach Ungewißheit herrscht, da es sich zumeist um stumme Gepräge handelt, wennschon eine Anzahl von Münzstätten durch bestimmte Attribute, wie Perleberg durch den Stern, Königsberg durch die Krone, Spandau durch den Helm usw. gekennzeichnet sind. Geschichtlich merkwürdig sind unter der großen Masse der Pfennig des Markgrafen Otto IV., welcher ihn als Bewerber um die Königswürde gekrönt darstellt, und die Reiterpfennige der Markgräfin Agnes, der Witwe Waldemars.

Neben den Markgrafen haben auch einige Dynasten, namentlich die Herren v. Plotho und v. Friesack, geprägt, sowie die Bischöfe von Brandenburg, von denen Friedrich v. Plötzke (1303—1316) durch die Initiale, wie in späterer Zeit Heinrich v. Bodendyk (1393—1406) durch das Wappen gesichert sind, während die bischöflichen Pfennige mit den drei Eichenblättern unter dem Einfluß des großen Claus v. Bismarck entstanden zu sein scheinen. Zu diesen treten Gepräge der Stände und Städte hinzu, als der Wittelsbacher Markgraf Otto 1369 sich gezwungen sah, die vordem schon zeitweise verpachteten Münzen zu Berlin und Stendal an jene zu verkaufen, die des jährlichen Wechsels überdrüssig den ewigen Pfennig zu genießen trachteten: so entstanden die Pfennige und Hälblinge mit dem Berliner Bär und dem Frankfurter Hahn. Immerhin bestanden markgräfliche Münzstätten unter den Wittelsbachern weiter, wie auch unter den Luxemburgern das ganze 14. Jahrhundert hindurch, deren Erzeugnisse jedoch so gering geworden waren, daß schließlich das einzelne Stück nur 0,653 g wog und ihrer 535 auf die feine Mark gingen. Über diesen bildeten die von den Luxemburgern als Königen von Böhmen geprägten

Prager Groschen auch für Brandenburg die Oberwährung, derer jeder 6 brandenburgische, 7 stendalische oder 8 Berliner Pfennige galt, während die zu 4 auf die Mark brandenburgischen Silbers gerechneten Goldgulden nicht in großer Zahl in das Land hineingekommen sein werden.

Das gilt auch noch für die Zeit der ersten Hohenzollern, des Kurfürsten Friedrich I., der neben den städtischen Geprägen von Salzwedel (Gardelegen und Strasburg), nur hohle Adlerpfennige in Berlin, Brandenburg, Frankfurt und Stendal und Vinkenaugen mecklenburgisch-pommerscher Währung in Prenzlau hat schlagen lassen. Erst Friedrich II., der außer den genannten Gattungen hohle Helmpfennige in Frankfurt und Vierchen pommerscher Art in Prenzlau hat prägen lassen, hat die Prägung eigener märkischer Groschen (92 Stück aus der 6lötigen Mark) wahrscheinlich im Jahre 1460 ins Werk gesetzt und zwar gleichzeitig in Brandenburg und Havelberg, wenige Jahre später auch in Rathenow und Königsberg. Vom Kurfürsten Albrecht Achilles besitzen wir nur eine Gattung märkischer Groschen ohne bestimmte Angabe der Münzstätte; doch stammen aus seiner Lebenszeit auch die von seinem Sohn Johann Cicero als Statthalter 1481 geprägten Angermünder Groschen, die ersten mit einer Jahreszahl versehenen märkischen Münzen, der zur Kurwürde gelangt seit 1497 neben den Groschen auch, in einer nicht anderweit beglaubigten Notiz des P. Hafft als panckowische Gröschlein bezeichnet, Halbgroschen hat ausgehen lassen. Während der gemeinschaftlichen Regierung des Kurfürsten Joachim I. und seines jüngern Bruders Albrecht, deren Gemeinschaftsmünzen bis zum Jahre 1517 reichen, treten zu den bisherigen Münzstätten Angermünde und Krossen hinzu, beginnt auf Grund von Verordnungen der Jahre 1502 und 1510—1513 die Prägung der Goldgulden, zunächst mit dem Bilde des Apostels Paulus, die jedoch das ganze Jahrhundert hindurch äußerst beschränkt geblieben ist, und fanden vorüber-

gehend städtische Pfennigprägungen in Berlin, Frankfurt und Krossen wieder statt, welche ihr Münzrecht ein Jahrhundert hindurch nicht ausgeübt hatten.

Die Jahre 1521 und 1522 brachten dagegen die ersten brandenburgischen Guldengroschen (Taler), welche jetzt zu den Seltenheiten zu rechnen sind, die folgenden Jahre Vierteltaler, die zumeist in Stendal geprägt sind: sie sind die Scheide des Mittelalters und der Neuzeit im brandenburgischen Münzwesen. Die nach Verhandlungen mit Sachsen und Mansfeld 1519 geprägten Engelgroschen sind gleich der Nachbildung der Schwabacher Halbschillinge (Fünferlein) folgenlose Versuche geblieben. Das Regiment des prachtliebenden verschuldeten Joachim II. charakterisiert sich trefflich in den goldenen Prunkmünzen der Portugalöser neben den in bedeutenden Mengen geprägten nur 3 Lot 12 Grän Feinsilber enthaltenden und damit weit hinter dem Reichsfuß zurückbleibenden Dreiern, die dem betrügerischen Münzmeister Lippold die qualvolle Hinrichtung eintrugen. Die Reichsmünzordnungen von 1551 und 1559, die vorbereitenden Schritte und die nachträglichen Ausführungsbestimmungen bedingen drei verschiedene Abschnitte des kurfürstlichen Münzwesens, die besonders in den Wertzahlen der Taler und ihrer Teilstücken zu 72, 36, 12 sowie 60, 30, 15 und 10 Kreuzern klar hervortreten. Die geschichtlich denkwürdigsten all seiner Münzen aber sind die auf die Mitbelehnung mit dem Herzogtum Preußen geprägten Auswurfgroschen der Jahre 1569, 1570, deren einer in dem Kirchturmknopfe von St. Nicolai ruht. Nebenher ging die Prägung des Johann v. Küstrin, des einzigen regierenden Teilfürsten in den Marken aus dem Hause der Hohenzollern, einige Taler, welche den Markgrafen mit dem Turnierkränzchen geschmückt zeigen und namentlich nach dem Muster preußisch-polnisch-schlesischer Vorbilder für den Verkehr mit diesen Landen hergestellte Dreigröscher oder Düttchen. Der Versuch Johann Georgs, der gleich seinem Vater nur die Berliner Münze betrieb, auch das Kleingeld nach

dem Reichsfuß ausbringen zu lassen, ist an den allgemeinen Verhältnissen zwar gescheitert, doch hat er nur gutes Geld gestattet und gibt es vor allem nur aus dem Jahre 1572 Pfennige von ihm; seit 1580 war sein Münzmeister der auch um das Berliner Bildungswesen hochverdiente Michael Aschenbrenner. Mit Johann Friedrichs Regierungsantritt setzt die neue Rechnungsweise des Talers zu 24 Groschen und des Groschen zu 15 Pfennigen ein, die auf den Geprägen zum Ausdruck kommt, sowie die Prägung der beiden neuen Münzsorten der doppelten und halben Schillinge. Johann Sigismund hat zwar die Verschlechterung der kleinen Münzen, die der Leipziger Probationstag des Jahres 1610 beschlossen hat, zugelassen, aber selbst dem Beispiele seines Großvaters folgend keine anderen als Groschen prägen lassen. Seine Bedeutung für das Wachstum des brandenburgischen Staates tragen nicht nur seine sämtlichen (in Köln und Driesen geprägten) Münzen in dem vermehrten Titel mit dem Anspruch auf Cleve, Jülich und Berg zur Schau, sondern belegen vor allen die in seinem letzten Lebensjahr zu den brandenburgischen Münzen hinzutretenden preußischen Dreipölker. Die beiden unglücklichen Jahrzehnte Georg Wilhelms setzen mit der Katastrophe der Kipperzeit ein, in welche Brandenburg gleich den übrigen Gebieten des deutschen Reiches zu Beginn des großen Krieges hineingerissen wurde. Der Kurfürst prägte nicht nur selbst in Berlin, Kölln und Krossen vierlötige 12, 8, 6, 4 und dreilötige 3, 2 und 1 Groschenstücke und Pfennige sowie Doppelschillinge, sondern hatte auch den Städten Beeskow, Berlin, Kölln, Kottbus, Brandenburg (Alt- und Neustadt), Drossen, Frankfurt, Fürstenwalde, Krossen, Küstrin, Neuruppin, Perleberg, Prenzlau und Stendal den Pfennigschlag gestatten müssen, infolgedessen eine Unmenge geringhaltiger oder lediglich aus Kupfer bestehender, hohl, einseitig, selten zweiseitig geprägter Pfennige entstanden ist, während gleichzeitig in Ravensberg die kupfernen Sechser und Zwölfer geprägt wurden. Um so stattlicher präsentieren sich die

Reihen der Goldmünzen und Taler des Kurfürsten in den folgenden Jahren trotz des andauernden und sich immer steigernden Darniederliegens der Marken; seit 1623 sind keine Pfennige, seit 1625 keine Dreier und seit 1636 keine Groschen mehr geprägt worden, da man geringhaltige nicht ausgeben wollte, der Reichsfuß aber sich für sie nicht halten ließ.

Friedrich Wilhelm der Große Kurfürst hat von allen Hohenzollern die mannigfaltigsten Münzen geprägt, nachdem der Westfälische Frieden den stark zersplitterten und den verschiedensten Wirtschaftsgebieten angehörenden Länderzuwachs gebracht: zu den bisherigen Münzstätten in Berlin mit seiner märkischen Prägung und Königsberg mit seiner Abhängigkeit vom polnischen Münzwesen trat Krossen hinzu für Prägungen nach schlesischem Fuß, in den niedersächsischen Landen: Magdeburg, Halberstadt, Regenstein, in Westfalen: Minden mit Mattier und Sechsling, Bielefeld (Ravensberg) mit Mariengeld, Lünen (Grafschaft Mark) mit Schillingen und im Rheinland Emmerich (Cleve) mit Stübern und Deuten nach kölnischem Fuß. Das hatte große Schwierigkeiten im Gefolge, die noch vermehrt wurden durch den Mißerfolg, den der Kurfürst bei einer Prägung von Scheidemünzen nach niedrigerem Fuß infolge zu starker Übertreibung erlitt. Eine Reform, welche für alle Lande eine gewisse Gleichförmigkeit schuf und Bestand verhieß, war für ihn ein zwingendes Gebot, und das beständige Bemühen um sie hat Brandenburg-Preußen die Führung im Münzwesen verschafft. Die erste Staffel auf diesem Wege war die Durchsetzung des Zinnaischen Münzfußes im Jahre 1667 und das durch Frh. v. Knyphausen betriebene entschiedene Lossagen von ihm im Jahre 1682, das hinterdrein 1690 zur Annahme des Leipziger Fußes führte. Die große Zahl der nach diesem Fuß auf Grund der Drittelung geprägten Nominale ermöglichte einen Ausgleich der früheren verschiedenartigen Landmünzen; die zugelassene Prägung von Talern nach dem alten Reichsfuß wurde seit 1673—1726 staatlich überhaupt nicht mehr betrieben,

sondern völlig der Privatspekulation der Münzmeister überlassen, woraus sich deren heutige Seltenheit erklärt. Abseit von den für den Verkehr bestimmten Münzen stehen auch die zahlreichen Geschichtsmünzen (auf den Regierungsantritt, die Geburt des Kurprinzen, die Erwerbung der preußischen Souveränität, den Tod der Kurfürstin, den Sieg bei Fehrbellin, die Einnahme von Stettin, den Feldzug in Preußen), denen der Kurfürst gleich den Medaillen wie kein zweiter seines Hauses Gewicht beilegte. In gewisser Weise zählen zu ihnen auch die Guineadukaten mit dem Schiff, deren Prägung mit 1682 anhebt und erst 1696 endet.

Die Krönung des Kurfürsten Friedrich III. zum König in Preußen hat die Ausgabe goldener und silberner Auswurfsmünzen veranlaßt; auch hat sie gleich der Stiftung des Ordens vom Schwarzen Adler eine neue Ausstattung der Typen herbeigeführt. Eine Besonderheit bilden die Rotenburger Ausbeutetaler des Jahres 1701, die nicht nur die ersten ihrer Art in Brandenburg-Preußen gewesen sind, sondern auch hinterdrein keine Nachfolger gefunden haben bis auf die von Friedrich Wilhelm III. seit 1826 ausgegebenen Taler aus dem Segen des Mansfelder Bergbaues. Der übrigen staatlichen Prägung nicht eingefügt sind die nach Schweizer Währung seit 1712 für Neuenburg, die Erbschaft der Oranier, geprägten Sous. Charakteristisch für des Königs Regierung ist indessen lediglich die durch Geldnot herbeigeführte, vornehmlich durch Johann Liebmann und seine Witwe Esther betriebene übermäßige Ausprägung von Scheidemünzen, Sechsern, auf einen 270 1/3 Talerfuß, die eine neue Münze in Stargard erfordernd, in den Jahren 1689 bis 1693 je zwei Millionen, insgesamt über 28 Millionen Stück umfaßt hat und hinterdrein Friedrich Wilhelm I. jede Einwirkung auf andere Regierungen behufs Abstellung von Münzschäden unmöglich gemacht hat. Noch als Kronprinz hat dieser tüchtigste aller Staatswirte im Jahre 1711 dem Unwesen ein Ende gesetzt, und in der Folge hat die Prägung von Scheidemünzen

zwanzig Jahre hindurch geruht. Die Unmöglichkeit, den überkommenen Vorrat zum Nennwert einzuziehen, hat auch des Königs Streben nach einem norddeutschen Münzverein zum Scheitern gebracht. Er mußte sich darauf beschränken, fremde Scheidemünzen abzuwehren. Eine positive Leistung aber bedeutet bei dem Ansturm fremden Goldgeldes die Zulassung der Dukaten an den Kassen im Westen 1726 und die Anordnuug einer eigenen Goldprägung, der nach dem Vorbild der Louisd'or gebildeten Wilhelmsd'or mit der charakteristischen Aufschrift: pro deo et milite, welche in ihren ersten Exemplaren am 19. Januar 1737 dem König überreicht, die Vorläufer der spätern ihr Zweifaches bietenden Friedrichsd'or waren, der durch anderthalb Jahrhunderte in Preußen und Norddeutschland herrschenden Goldmünze. Eine Sonderprägung erfolgte in den Jahren 1718 und 1719 für den neugewonnenen Teil des Herzogtums Geldern, sowie die Ausgabe von Denkmünzen nach dem Erwerb von Stettin im Jahre 1721.

König Friedrich II. den Großen sind wir gewohnt besonders dann als Münzherrn vorgeführt zu sehen, wenn es gilt, ihn wegen des geringhaltigen Geldes zu schmähen, das er während des Siebenjährigen Krieges durch die Münzpächter Itzig und Ephraim hat prägen lassen. Tatsache ist allerdings, daß in diesen Kriegsjahren die Friedrichsd'or gleich wie Taler, Talerteilstücke und Groschen unter Beibehaltung der gewohnten Typen mit stets stärker abnehmendem Gehalt bis zu einem Fuß von 45 Talern auf die feine Mark ausgeprägt sind, so daß der Volkswitz über sie höhnte: „von außen schön, von innen schlimm, von außen Friederich, von innen Ephraim"; Tatsache ist ferner, daß mit den in Leipzig vorgefundenen kursächsisch-polnischen Stempeln des Jahres 1753 nicht nur guthaltige, sondern ebenso gering wertende wie jene geprägt worden sind; Tatsache ist endlich, daß auch unter dem Gepräge befreundeter und vervetterter Reichsfürsten geringhaltig gemünzt worden ist: allein, wie die erste dieser Tatsachen nicht anders galt denn als eine Kriegssteuer, so trug auch die andere den Charakter einer feindlichen Kriegs-

kontribution, und beruhte die letzte nicht nur bisweilen auf besonderen Verträgen, sondern wurde es von den Betroffenen zu alleinigem eigenen Vorteil noch überboten; zudem aber haben, wie der König selbst geltend gemacht, viele seiner Standesgenossen ihm das Beispiel gegeben und ist es auch in der französischen Zeit den Preußen nicht anders widerfahren; zudem hat der König nur von der Not gezwungen zur Rettung des Staates zu diesem Mittel gegriffen, und von der Not befreit, mit bewundernswerter Energie die Schäden geheilt und die frühere Ordnung nicht nur möglichst schnell wiederhergestellt, sondern noch verbessert. In der Tat bezeichnen diese Kriegsmünzen lediglich eine Episode ohne nachhaltige Folgen, welche des Königs Stellung in der deutschen wie preußischen Münzgeschichte nicht berührt: diese beruht aber nicht nur darauf, daß er erst durch die Schaffung des preußischen Großstaates die Vorbedingung für ein geordnetes Münzwesen geschaffen, sondern daß er selbst jahrhundertlangem Streben auf diesem Gebiete die erste Vollendung gebracht hat. Nachdem der König während des ersten Jahrzehnts seiner Regierung im wesentlichen Kleinmünzen hatte prägen lassen, hat er 1750 in der Erkenntnis, daß vom Reiche nichts zu erwarten sei, durch den Generalmünzdirektor Grauman entschlossen die gesamte Münzverfassung und Verwaltung reformiert (gekennzeichnet wurden als Münzstätten durch die Buchstaben A Berlin, B Breslau, C Cleve, D Aurich, E Königsberg, F Magdeburg, G Stettin), den Friedrichsd'or an die Stelle des Dukaten gesetzt und statt des Leipziger Zwölftalerfußes den Vierzehntalerfuß eingeführt, nach dem Hubertusburger Frieden auch die ursprüngliche Abweichung der Drittel- bis Zwölfteltaler von dieser Norm beseitigt und durch die starke Prägung auf diesen Fuß die übrigen deutschen Staaten zur Aufrichtung des Konventionsfußes gezwungen. Aber auch dem großen König galt diese Ordnung nur für die Münzen des Gesamtstaates; neben ihnen bestand nicht nur in den alten Landesteilen die Prägung der Münzen lediglich lokaler Geltung fort, sondern erfuhren diese infolge der neuen Gebiets-

erwerbungen sogar eine weitere Vermehrung durch die schlesischen Kreuzer und Gröschel in Breslau und das ostfriesische Mariengeld in Aurich und Esens, traten den geringhaltigen Silbermünzen auch Kupfermünzen zur Seite, die schlesischen Denare, die clevischen Deute und Viertelstüber (Füchse) und schließlich 1752 die in Berlin und Magdeburg geprägten Dreier und Pfennige. Außerhalb der Münzordnung standen auch die nur in geringer Anzahl geprägten Handelsmünzen: der Piaster der asiatischen Gesellschaft zu Emden, der Bankotaler von 1765, dem Gründungsjahre der Kgl. Girobank, und die Levante- und Albertustaler der beiden folgenden Jahre. Trotz der Bedeutung, welche der König den Medaillen beigelegt, hat er Geschichtsmünzen lediglich gelegentlich der Eidesleistung nach dem Regierungsantritt prägen lassen. Der Taler des Jahres 1786 mit dem Münzbuchstaben A zwischen zwei Punkten ist bereits seit dem Juni in der neuen Münze zu Berlin/Kölln zur Ausprägung gelangt, nicht erst durch des Königs Tod am 17. A(ugust) 86 veranlaßt, sondern nur hinterdrein zu ihm in Beziehung gesetzt und als Sterbetaler angesprochen, und die 1781 auf den Geburtstag des schlesischen Provinzialministers v. Hoym in Breslau geschlagenen Münzen sind durch Privatleute veranlaßt. Schließlich sei noch hervorgehoben, daß während der Jahre 1759—1762 die Kaiserin Elisabeth von Rußland in Königsberg preußische Münzen hat prägen lassen.

Friedrich Wilhelm II. hat wenige Monate nach seinem Regierungsantritte den Gehalt der Goldmünzen herabgesetzt, nach dem Anfall der fränkischen Markgrafschaften in Bayreuth und Schwabach außer Talern auch fränkisches Kreuzergeld schlagen lassen und im Jahre 1790 die Kupferprägung auch auf Preußen ausgedehnt, zunächst für Ostpreußen Schillinge, nach der zweiten Teilung Polens 1796 auch für West- und Südpreußen dreifache, doppelte und einfache Groschen in Kupfer prägen lassen, ohne den überkommenen Münzfuß in irgendeinem wesentlichen Teile anzutasten. Auch weiterhin bewährte sich dieser unter Friedrich

Wilhelm III., dessen Münzen durch gefällige Zeichnung und saubern Schnitt sich auszeichneten. Es entsprach der bedrängten Lage, in die der Staat durch das Unglück des Jahres 1806 geraten war, daß in Glatz eine Münzstätte eingerichtet wurde, deren Erzeugnisse als Seltenheiten von den Sammlern sehr geschätzt werden, sowie daß einem gelegentlich eines Besuches des Kronprinzen in der Berliner Münze im Jahre 1812 geschlagenen Taler der Segenswunsch : „Gott schütze ihn" aufgeprägt wurde, der nach dem Bestehen der Gefahr in der Wendung: „Gott mit uns" zur Randschrift der preußischen Taler bis an ihr Ende geworden ist; es entsprach ihr aber auch die Katastrophe des Münzwesens, welche um so weniger zu vermeiden war, als die in großen Mengen gemünzten Groschen und Düttchen sowohl durch die französischen Gewalthaber wie durch englische Falschmünzer gewaltig vermehrt und in den verlorenen Landesteilen verrufen dem Reste des Staates in erdrückenden Massen zuströmten: im Verkehr beständig tiefer sinkend, mußten sie im Jahre 1811 von der Regierung zu vier Siebentel ihres Nennwertes eingezogen werden, um eine Umprägung nach gesunden Grundsätzen zu ermöglichen, die sich endlich im Drange der Not durchzusetzen begannen. Hardenbergs Versuch einer Einführung des Dezimalsystems und der Prägung einer Ausgleichungsmünze von 5 Pfennigen gedieh freilich nur bis zur Herstellung von Münzproben, welche das Bild einer sitzenden Borussia zeigen; auch entschloß man sich angesichts des Vorrates an Billon nicht zu dem vollständigen Verzicht auf jeden Silbergehalt in den kleineren Nominalen, sondern behielt nur die Münzen vom Vierpfennigstück abwärts der Kupferprägung vor: aber die Scheidemünzen wurden zur Verhütung einer Übersättigung hinfort nur mit Maß geschlagen, auf ihr Gepräge zur Erschwerung der Fälschung Sorgfalt verwendet und namentlich bei ihrer Stückelung die Einheitlichkeit durch die ganze Monarchie gewahrt. Bei der endgültigen Regelung durch das Gesetz vom 30. Sept. 1821, die einen vollständigen Typenwechsel im Gefolge hatte und neben der

Berliner auch der neuen rheinischen Münzstätte in Düsseldorf Arbeit gab, wurde unter Aufrechterhaltung des Graumanschen Münzfußes ($10^{1}/_{2}$ Taler auf die rauhe Mark) als Hauptscheidemünze das Düttchen gewählt, das in Schlesien als Silbergroschen, Dreikreuzer oder Böhm, in den rheinischen Gebieten als Doppelstüber bekannt, stets als Dreißigstel des Talers gegolten hatte, infolgedessen der Taler hinfort zu 30 neuen Silbergroschen und bei der Zwölftelung dieser zu 360 Pfennigen gerechnet wurde. Diese Ordnung ist es dann gewesen, welche durch die Dresdener Münzkonvention des Jahres 1838 auf die Staaten des preußischen Zollvereins übertragen und zum Ausgleich der nord- und süddeutschen Rechnungsart mit dem Doppeltaler ausgestattet wurde, eine Münze, die bei dem sofortigen Erlaß der preußischen Ausführungsbestimmungen noch mit dem Bilde des alten Königs ausgegeben werden konnte. Und diese Ordnung ist es auch gewesen, die durch den Wiener Vertrag im Jahre 1857 zu einem für alle deutsche Staaten gültigen Münzgesetz erhoben wurde unter dem Namen des Dreißigtalerfußes (30 Taler auf ein Zollpfund; der einzelne Taler im Gewicht zu 16,667 g statt der bisherigen 16,704 g) und mit der Ersetzung der alten Goldmünzen durch die Krone (45 auf 1 Pf.). Danach bleibt für Friedrich Wilhelm IV. nur nachzuholen, daß er seit 1843 wieder ein ZweiundeinhalbSilbergroschenstück hat prägen lassen, den alten beliebten Doppelgroschen ($^{1}/_{12}$ Tlr.), der auch hinfort das beliebteste Geldstück war, und daß er im Jahre 1852 für das ihm durch den Verzicht des Fürsten Karl Anton zugefallene Stammland Hohenzollern eine kurzwährende eigene Prägung hat eintreten lassen. Wilhelm der Große hat aus Pietät gegen den am 2. Januar 1861 verewigten Bruder zunächst mit dessen Bild und Namen prägen lassen zum Ersatz für einen ihm widerratenen Sterbetaler, und dann entsprechend dem Gewichte, mit dem er der Gewährung der Verfassung die Wiederholung der Königsberger Krönung gegenübergestellt hat, die Prägung unter eignem Namen mit einem

Krönungstaler begonnen, der als einziger unter allen preußischen Münzen neben dem Brustbild des Königs das der Königin trägt; die Erfolge des Jahres 1866, welche für einige Zeit Hannover und Frankfurt a. M. als preußische Münzstätten der Berliner zugesellt haben, hat der Sieger durch die Schmückung seines Hauptes mit einem Lorbeerkranz auf dem nächsten Taler Ausdruck gewinnen lassen, und nach dem glorreichen Kriege der Jahre 1870 und 1871 mit dem Siegestaler die Talerprägung geschlossen. Als Deutscher Kaiser hat der greise Held im Jahre 1873 die volle deutsche Münzeinheit als eine erste Frucht der politischen Einheit verkündigt und die damit gewonnene wirtschaftliche Macht durch die Annahme der Goldwährung zur glanzvollen Erscheinung gebracht.

So hat die politische Entwicklung des brandenburg-preußischen Staates in seinem Münzwesen die Jahrhunderte hindurch unmittelbaren Ausdruck gefunden, haben die Katastrophen des Staates stets auch einen Niedergang seines Münzwesens, seine Erfolge auch einen Aufstieg seiner Münzwährung zur Folge gehabt, haben namentlich die drei großen Fürsten des Hohenzollernhauses den Werdegang des ganzen deutschen Münzwesens epochemachend bestimmt.

G. Die orientalischen Münzen.

(Schautisch 24.)

Den Anfang bilden die sasanidischen Münzen und es folgen die der omajjadischen und abbasidischen Kalifen sowie der zahlreichen islamischen Dynastien von Spanien, Nordafrika, Ägypten, Syrien, Arabien, Kleinasien und Zentralasien. Hieran schließen sich die Prägungen der muhammedanischen und eingeborenen Herrscher von Vorder- und Hinterindien und des indischen Archipel, sowie endlich die aus China und Japan.

Im Jahre 226 n. Chr. hatte sich die persische Bevölkerung unter dem Sasaniden Ardeschir I. (Artaxerxes) gegen die Herrschaft der Arsakiden erhoben und das altpersische Reich wiederhergestellt. Die Münzen

der Sasaniden, nach völlig nationalem Typus geprägt, zeigen den Königskopf, mit bei jedem Herrscher veränderter Tiara geschmückt, auf der Kehrseite den Feueraltar, die persische Umschrift in der originalen Pehlewischrift. Die sehr reiche Prägung bestand, mit ganz wenigen Ausnahmen von Kupfer und Gold, nur in Silber. Eine der letzten sasanidischen Prägungen, während der bereits beginnenden arabischen Invasion, ist die der Königin Purandocht, des Urbildes der Schillerschen Turandot.

Als die Nachfolger des Propheten Muhammed, die Chalifen, um die Mitte des 7. Jahrh. das ungeheure Ländergebiet bis Spanien im Westen und bis zu den Grenzen Indiens und Chinas im Osten eroberten, prägten sie ihre Münzen zunächst nach dem bisherigen Typus der unterworfenen Länder, den silbernen Dirhem (= Drachme) nach dem persisch-sasanidischen, den goldenen Dinar (= Denar) und kupfernen Fils (= Folis) nach dem syrisch-byzantinischen und spanisch-lateinischen Typus, indem sie nur durch Beifügung arabischer Namen und Glaubensformeln und durch Entfernung der christlichen Symbole die neue Herrschaft kenntlich machten. Da aber der Islam die bildliche Darstellung lebender Wesen verbietet, reformierte bereits 696 der omajjadische Chalife Abdulmelik das Münzwesen in der Weise, daß er alle Bilder von den Münzen entfernte und ausschließlich durch Aufschriften ersetzte. Diese bestehen aus Koransprüchen, enthalten aber neben dem Prägeorte auch stets, nach der Hidschra-Ära vom Jahre 622 datiert, das Prägejahr, seit den datierten Münzen der Antike als die ersten und jahrhundertelang einzigen im Mittelalter. Bald wird auch der Name des Prägeherrn, oft auch des Thronfolgers, des Wesirs oder des Suzeräns beigefügt. Durch all diese ausführlichen Angaben bilden die islamischen Münzen besonders wertvolle geschichtliche Urkunden. So wird uns durch sie nahezu ein volles Tausend verschiedener Prägestätten genannt, darunter auch die hl. Stadt Mekka, diese allerdings nur auf ganz wenigen sehr seltenen Prägungen.

Die Schrift, meist in sehr gefälliger Anordnung und zierlicher Ausführung, ist die früh-arabische sogenannte kufische, die später dann verschiedene Wandlungen erfahren hat. Das Normalgewicht des Dirhems war ursprünglich etwa 2,95 g, des Dinars etwa 4,20 g, verhielt sich also wie 10 : 7 d. h. zehn Dirhems sollten so viel wiegen wie 7 Dinare; ihr Wertverhältnis war mit 10 : 1 normiert; doch unterlag dieses in den verschiedenen Zeiten und Gebieten vielfachen Schwankungen. Durch Abdulmeliks Reform erhielt die Prägung der ganzen islamischen Welt ihren mit verhältnismäßig wenigen Ausnahmen für alle Zeiten gültigen wesentlichen Charakter. Zu diesen Ausnahmen gehören z. B. die mit Bildern verzierten Kupfermünzen der im 12. und 13. Jahrhundert in Mesopotamien zu selbständiger Herrschaft gelangten seldjukischen Generale oder Atabege, der Ortokiden, Zengiden u. a.; diese Münzbilder sind neben wenigen originalen Darstellungen, darunter das Wappenbild des zweiköpfigen Adlers, größtenteils entlehnt von fremden, über ein Jahrtausend umfassenden Vorbildern, von den Porträts der Seleuciden und römischen Kaiser bis zu den byzantinischen Figuren Christi und der Maria. Auch eine Gedächtnismünze befindet sich darunter: 1183 brachte der Ortokide Juluk Arslan auf einer Münze vier klagende und weinende Frauengestalten an, die gewiß mit Recht auf den im genannten Jahre erfolgten Tod des großen Saladin bezogen werden. Eine weitere Reihe von Bildmünzen ließ im 17. Jahrhundert der Großmogul Djehangir von Hindustan prägen, auf denen er die einzelnen Bilder des ganzen Tierkreises und sogar sein eigenes Porträt darstellte. Eine völlig einzigartige Erscheinung bildet die Porträtmedaille des leichtfertigen abbasidischen Kalifen el-Muqtadir billah (908—932 n. Chr.), die ihn auf der einen Seite mit dem Trinkbecher in der Hand, auf der Kehrseite als Lautenspieler darstellt.

Infolge der arabischen Handelsbeziehungen des 9. und 10. Jahrhunderts durch Rußland hindurch bis nach den baltischen Ländern gelangten dahin große Mengen mus-

limischer Dirhems, besonders von der in Transoxanien und Persien herrschenden Dynastie der Samaniden. Diese arabischen Münzen hatten an den Küsten der Ostsee und im Binnenlande bis an die Oder, wie die zahlreichen Funde beweisen, mangels genügenden heimischen Geldes starken Umlauf und dienten zerhackt auch als Kleingeld (Hacksilber).

Unter den zahlreichen muhammedanischen Dynastien mit reicherer Münzausprägung seien hier als die bedeutendsten außerdem hervorgehoben: in Spanien die Nasriden von Granada, die Erbauer der Alhambra, in Nordafrika die Mohaviden und Muwahhiden (Almohaden), welche beide hauptsächlich Goldmünzen ausprägten, in Ägypten die Dynastien der Fatimiden und Aijubiden, die großen unüberwindlichen Gegner der Kreuzfahrer (Nureddin und Saladin), und die Mamelukensultane; daneben in Vorderasien die anderen gefährlichen Feinde der Kreuzfahrer, die Seldjuken. Vom 13. Jahrhundert ab erfolgt dann die weltbewegende Sturmflut der Mongolen unter Dschingischan und Timur (Tamerlan), deren Nachfolger eine Reihe von Dynastien bilden; numismatisch sind davon am bemerkenswertesten die Hulaguiden in Persien, die ihre Münzen zum Teil mit zwei- und dreisprachigen Aufschriften versahen.

In ganz Vorderasien war durch die Mongolenverwüstung schließlich mit dem Niedergange der Länder und Reiche auch das Münzwesen für lange Zeit in schlimmsten Verfall gekommen. Erst in den beiden großen Hauptreichen, die sich allmählich bildeten, dem türkischen unter seinen großen Osmanensultanen (Urchan, Muhammed II., dem Eroberer von Konstantinopel, Soliman II.) und dem persischen entwickelte sich wieder eine geregelte große Münzprägung.

Nach Indien drang der Islam zuerst im 10. Jahrhundert mit den Ghaznawiden vor, deren bedeutendster Herrscher Mahmud auch zugleich eine der größten Gestalten der muhammedanischen Geschichte ist. Gleich ihnen entwickelten auch die übrigen islamischen

Herrscher in Indien vor allem eine reiche Goldprägung, so die Patankönige von Delhi (1206—1554) und die bereits erwähnten Großmogule von Hindustan. Neben den islamischen Herrschern haben dann auch die zahlreichen einheimischen Dynastien, besonders im südlichen Indien, eigene Münzen in verschiedensten Typen geprägt. —

China hat bis auf die neueste Zeit über zwei Jahrtausende hindurch nur gegossene Kupfermünzen mit einem viereckigen Loch in der Mitte, Käsch genannt. Sie haben sich entwickelt aus den ursprünglichen Münzformen, die kleinen Spaten, Gabeln, Schwertern glichen. Das Alter dieser frühesten sogenannten Pu-Münzen, die auch noch neben den Rundmünzen bis zum Beginn der christlichen Zeitrechnung gebraucht wurden, wird von den einheimischen Historikern bis in das 3. Jahrtausend vor Christus verlegt, ist aber zweifellos viel zu hoch angesetzt. Silber wurde nie ausgeprägt, sondern kommt nur in schuh- oder schifförmigen Barren in den Handel. Das Verhältnis von Kupfer zu Silber ist im allgemeinen mit großen Schwankungen 1 : 100. (Schautisch 1, vergl. S. 63.)

Das japanische Münzwesen unterscheidet sich von dem chinesischen sehr wesentlich dadurch, daß hier neben den gelochten Kupfermünzen auch Gold und Silber zirkulierte, allerdings zumeist nur in Platten- und Barrenform, die ersteren gestempelt und beschrieben, letztere aus neuester Zeit regelrecht geprägt.

Als zweiten Hauptteil der Sammlungen bietet

Saal 16.

H. Die Medaillen,

welche ältern Ursprungs als die Münzen und immerwährend frei von dem praktischen Zwecke der Vermittlung von Handel und Verkehr nur den idealen Forderungen ehrenvollen Gedenkens dienend gleichwohl nicht nur das ganze Altertum hindurch mit den Geldmünzen eng verbunden geblieben, sondern auch bei ihrer Wiedererweckung am

Schlusse des Mittelalters in vielseitige Wechselwirkung mit den Münzen getreten und mit ihnen durch mannigfaltige Übergänge so eng verbunden sind, daß vielfach die Entscheidung Schwierigkeiten bereitet, welcher von beiden Kategorien ein einzelnes Stück oder auch eine ganze Gruppe zuzuweisen ist.

Die reiche Auswahl ist in nationale Gruppen gesondert und innerhalb dieser nach wechselnden Prinzipien geordnet, je nachdem das Werk hervorragender Künstler oder die Gestalten fürstlicher Geschlechter zur Anschauung zu bringen von überwiegender Bedeutung ist, oder auch eine rein zeitliche Abfolge beide ersetzen muß.

1. Die münzähnlichen Schmuckstücke des frühen Mittelalters, durchweg Fundstücke der letzten Jahrzehnte, zum Teil nach Ausweis der Lotspuren auf der Kehrseite ehemals als Gewandspangen verwandt, zum Teil wohl einst mit einem Ring versehen und an Ketten getragen oder auch zum Aufnähen auf das Gewand bestimmt, bieten in dem ältesten Gliede eine einseitige Kopie eines Solidus des Kaisers Justinians, die bei Dillingen an der Donau zusammen gefunden ist mit einem breitern Goldbrakteaten, wie sie in großer Anzahl der Boden Skandinaviens hat zutage treten lassen. Ihnen gleichen in ihren Darstellungen wie bei der Verwendung der Runen die beiden ungarischen Fundstücke, welche einem der ostgermanischen Stämme zuzuschreiben sind, die während der Völkerwanderung jenes Land durchzogen. Merowingischen Ursprungs sind in gleicher Weise die dünne auf einer Unterlage von Bronze befestigten Goldplatte und die gegossenen dicken Silberstücke mit Perlenreif. Die in ähnlichem Perlenreif gefaßte Nachahmung des Solidus Ludwig des Frommen mit dem kehrseitigen Munus divinum dürfte von den Friesen herrühren, in deren Gebiet mehrfach dergleichen Stücke gefunden sind. Den Gipfelpunkt der ganzen Reihe bildet die silberne Fibel von Klein-Rosharden in Oldenburg, welche in einem breiten Filigranrande ein lebenswahres Porträt Heinrichs I. bietet, des Stammvaters des sächsischen Kaiserhauses. Heinrichs IV. Bild

sehen wir auf der kleinen Kupferprägung, welche uns die Brakteatenkunst bereits voll ausgebildet zeigt, mindestens ein halbes Jahrhundert vor ihrer endgültigen Verwendung für die Münzprägung, während das jüngste Stück, die dünne breite Goldplatte mit dem Bischofsbilde in der Art der Wormser Dünnpfennige der Hohenstaufenzeit wohl ursprünglich als Goldpfennig hergestellt und erst hinterdrein mit einer Nadel versehen ist.

2. Die italienischen Medaillen (in beiden Stellwänden 1 und 2*) und den Schautischen 3 und 4) bedeuten die Erneuerung alter Kunstübung nach einer uns vielleicht über die tatsächliche Dauer gesteigert erscheinenden Unterbrechung: wie Franz von Carrara zur Verherrlichung der Einnahme von Padua im Jahre 1396 die älteste Medaille der anbrechenden Renaissance im engen Anschluß an die Großbronzen der römischen Kaiser hat prägen lassen, so gehen auch die neben dieser für die Sammlung des Herzogs von Berry im Jahre 1402 bezeugten großen Gußmedaillen auf römische Vorbilder zurück, als deren schönste Stücke wir die Preismedaillen der macedonischen Alexanderspiele aus dem Funde von Abukir besitzen und als deren letzte Beispiele zur Zeit die Goldmedaillons der Kaiser Justinian und Mauritius gelten. Und wie diese sicher nicht aus Zufall Konstantin den Großen, der sich zum Christentum bekannt, und Heraklius feiern, der von den Persern das Kreuz Christi zurückgewonnen, so ist ebensowenig zufällig der im Jahre 1438 zum Konzil nach Ferrara ziehende Griechenkaiser Johann Palaeologus als erster von Vittore Pisano gefeiert, in dem der Medaillenkunst zugleich ihr Neuschöpfer und größter Vertreter erstanden ist, gleich ausgezeichnet durch die monumentale Ruhe und Großzügigkeit der Bildnisse der italienischen Fürsten, der Malatesta, Este, Sforza,

*) Eine zweite Sammlung, ein Geschenk des Herrn James Simon ist in Verbindung mit seiner ganzen Stiftung im oberen Stock ausgestellt. Galvanische Kopien der schönsten Stücke unserer Sammlung sind bei Hofgoldschmied Vollgold und Sohn käuflich.

Gonzaga und des Königs Alfons von Neapel, ihrer Kriegsleute, ihrer Gelehrten, ihrer Frauen, durch die phantasiereiche Erfindung und reizvolle Ausbildung der Embleme und Symbole, des am Kruzifix niederknienden Ritters, des den Hochzeitsang lernenden Löwen, der das flüchtige Einhorn schützenden Jungfrau, des in königlicher Freigebigkeit den Geiern das erjagte Wild preisgebenden Adlers, gleich ausgezeichnet auch durch die schöne Gestaltung der Inschriften und die vollendete Gußtechnik. Als sein persönlicher Schüler hat Matteo de Pastis zu gelten, der mit dem Meister selbst in Wettbewerb getreten ist in der Darstellung des Sigismund Malatesta, neben ihm selbst auch der Isotta von Rimini, der Geliebten des ruchlosen Tyrannen, seine Kunst geweiht und gleich den Porträts auch die kehrseitigen Gebilde des Tempels und des Elefanten groß zu gestalten vermocht hat. Gelegentlich den einen und den andern benutzend steht Sperandio hinter beiden nicht nur mit seinen zumeist unschönen und unverständlichen Allegorien, sondern auch als Porträtist weit zurück, ist aber trotzdem von allen Teilen der Gesellschaft, Künstlern und Gelehrten, Kriegsleuten und Staatsmännern, Geistlichen und Fürsten in gleicher Weise beschäftigt und als der fruchtbarste aller Medailleure des Quattrocento zu bezeichnen. Ihm gleichzeitig hat in Venedig als erster mit seinem Namen zeichnender Künstler Guidizani die treffliche Medaille auf den Colleoni geschaffen, den berühmten Truppenführer der Republik. Gefälliger in seinen Werken hat Boldu sich vielfach an die Antike anschließend das Bild des Kaisers Caracalla erneuert und ihm ein Selbstporträt zur Seite gestellt, mit dem er die elegische Gruppe zweier über einen Schädel wehklagenden Putten vereinigt hat, dem Altertum wie der eigenen Zeit gleich fremd. Aus dem großen Wettbewerb, zu dem der Sultan Mohamed II. die Künstler Italiens aufgeboten und an dem auch der Maler Bellini beteiligt gewesen, ist vor allen Constanzo mit seiner großen Reitermedaille erfolgreich hervorgegangen, einem der hervorragendsten Meisterwerke der italienischen Medaillenkunst. Das kunstliebende

Geschlecht der Gonzaga dankt dem Melioli und Talpa ausgezeichnete Porträtstücke. Mit dem vortrefflichen Kopfe des Constanzo Sforza, des Herrn von Pesaro, erweist sich Enzola als ein glücklicher Jünger des Pisano, während die Kehrseiten seiner Werke den ursprünglichen Siegelstecher kennzeichnen, als ein tüchtiger Könner auch Clemens Urbinas mit dem Brustbild seines Landesherrn, des Friedrich von Montefeltre, den er in der rhythmischen Umschrift als einen neuen Caesar und Scipio feiert, Krieg und Frieden den Völkern bringend. Keine Stadt aber hat sich medaillenfreundlicher bewährt als Florenz, wo Bertoldo di Giovanni, auch ein Verherrlicher des Osmanensultans und zugleich der Schöpfer der ersten Medaille auf einen deutschen Kaiser, den auf seiner Romfahrt begriffenen Friedrich III., in einer Arbeit von demselben flachen Relief den »luctus publicus« um das Opfer der Verschwörung der Pazzi, den Giovanni Medici, zum Ausdruck brachte und den Lorenzo als »salus publica« feierte und nach ihm Niccolo di Forzone Spinelli, genannt Niccolo Fiorentino in seinen zahlreichen Medaillen einen derb packenden, nichts verschönenden Realismus ausbildete, mit dem er unter seinen Kunstgenossen Schule gemacht. Neben dem kraftstrotzenden Kopfe des großen Bastard von Burgund beansprucht die monumentale Wiedergabe der Mediceer das vornehmlichste Interesse, des großen Lorenzo, des Giuliano und des Kardinal Giovanni, des spätern Papstes Leo X., doch bleiben als solche die Medaillen auf die Tornabuoni und Albizzi keineswegs zurück hinter jenen, haben vielmehr seine Frauenköpfe besondern Reiz. Hervorzuheben bleibt das Bildnis des Buße predigenden Savanarola, das dem Luca della Robbia zuzuschreiben sein mag, und die dem Benedetto da Majano zugeschriebene Medaille auf den Philippo Strozzi, die noch im Bronzeguß die Führung des Spachtels erkennen läßt, mit dem das Wachsmodell herausgearbeitet ist. Die älteste Papstmedaille gilt dem wahrscheinlich kurz vor ihrer Herstellung verstorbenen Nicolaus V. und stammt von der Hand des Guazzalotti, der auch seine Nachfolger

Pius II. und Sixtus IV. und vornehmlich den Herzog Alfons von Calabrien, den siegreichen Sohn des Königs Ferdinand, gefeiert hat. Neben ihm hat an dem Hofe des Papstes Paul II. Cristoforo da Geremia gearbeitet, dessen Hauptwerk dem Ruhme des lang verstorbenen Königs Alfons I. von Neapel galt, und vor dem Ende des Jahrhunderts ist in Rom Lysippus tätig gewesen, während Candida, von Genf ausgegangen, der seine Kunst nördlich der Alpen nutzbar gemacht und zunächst im Dienste des burgundischen Hofes unter andern die Schaumünze auf die Hochzeit des Erzherzogs Maximilian und der Herzogin Maria im Jahre 1477 geschaffen hat, hinterdrein zu dem feindlichen Hofe in Paris übergetreten ist und den König Franz I. und die Seinen in Medaillen verewigt hat. Alexanders VI. Krönungsmedaille aus dem Jahre 1492 wird dem Francia zugeschrieben, dessen Hauptstück das Bild des Kardinals Alidosi und auf der Kehrseite den blitzführenden Zeus im Adlergespann zeigt, und für den Papst Julius II. arbeitet vereinzelt auch Caradosso, der in Mailand neben dem Medaillenguß das Schneiden der Münzstempel versah und die letzten Glieder des Herzogshauses der Sforza in seinen Schöpfungen wirkungsvoll wiedergab. Eine Medaille auf Julius II. hat auch G. Cristoforo Romano geschaffen, dessen Bildnis der Lucrezia Borgia im Verein mit dem ihm beigegebenen gefesselten Amor zu den liebenswürdigsten Werken der Zeit gehört. Gleichzeitig haben die Gonzaga von Mantua in Antico einen tüchtigen Medaillenkünstler gefunden und in Cavallo einen Stempelschneider, den Maximilian für Hall in Tirol zu gewinnen wußte und sein und der Bianca Sforza Doppelporträt anfertigen ließ. Je kleiner und zierlicher dann die Norditaliener Gambello, Cavino, Belli, Spinelli ihre vorzugsweise geprägten Medaillen gestalteten, desto aufdringlicher wirkt der Gegensatz, den S. Gallo in seinem Selbstporträt, dem Bildnis des Papstes Leo X. und des Giov. und Cosimo Medici bietet, Güssen von größtem Durchmesser und höchstem Relief mit einem geradezu brutalen Realismus. Unter

Clemens VII. leitete die päpstliche Münze Cellini, der auch dem König von Frankreich mit einem sauber geschnittenen Schaustück gedient hat. Andreas Doria und Michel Angelo treten uns entgegen in den Medaillen des Aretiners Leone Leoni, der nach wild bewegter Jugend sich ein prächtiges Künstlerheim in Mailand schuf und dort wie vorübergehend in den Niederlanden zugleich als Monumentalbildner und als Medailleur vornehmlich dem Kaiser Karl V., seiner Familie und seinen Vertrauten gedient und zahlreiche pompöse Kunstwerke auf uns hat kommen lassen. Neben G. Poggini, dessen Bruder Dominicus in Florenz tätig war, war der hervorragendste italienische Medailleur am Hofe Philipps II. Jac. Trezzo, dem wir in erster Linie neben dem Bild des Königs auch das seiner ersten Gemahlin, Maria der Katholischen, zu danken haben. An Zahl aber übertrifft sie alle mit seinen flott entworfenen Männer- und Frauenbildnissen, die, wesentlich in zwei verschiedenen Ausmessungen geformt, vielfach nur in einseitigen Güssen auf uns gekommen und wohl auch von Anfang an ausgeführt sind, Pastorino. Fruchtbar ist auch P. P. Romano gewesen, dessen minutiösere Kunst vereinzelt auch gleich der des Boldu und Nicolo Fiorentino von Deutschen in Anspruch genommen ist. Groß ist die Zahl der Künstler, die neben den genannten im Cinquecento in geringerem Umfange und mit geringerer Kunst in Italien dem Guß und der Prägung von Medaillen obgelegen haben; doch verlohnt es sich, nur noch den Ant. Abondio namhaft zu machen, nicht wegen seiner Arbeiten in Italien, sondern weil er von dort an den deutschen Kaiserhof gegangen ist und gleich seinem Sohn Alessandro für die Habsburger und Wittelsbacher sowie eine Reihe von Privatpersonen nach Wachsmodellen gearbeitete Medaillen geschaffen hat, die sich unter den zeitgenössischen durch feine Charakterisierung und saubere Durcharbeitung auszeichnen. Neben der Prägung hat sich die Gußtechnik in Italien auch weiterhin durch die Jahrhunderte erhalten, haben die Hamerani, die Selvi und Soldano, die Pozzo, wie groß

auch der Abstand dieser Werke von denen der großen Renaissancekünstler ist, mit ihrer Kunst nicht nur auf die Fürstenhöfe beschränkt, sondern sie dauernd weiteren Kreisen widmend, sich Anerkennung erzwingende Neuschöpfungen in großer Zahl aufzuweisen.

3. Die deutschen Medaillen (Schautisch 9, 10, 11) besitzen einen prächtigen Vorläufer in dem silbervergoldeten Schaustück des Herzogs Johann von Cleve vom Jahre 1449, welches sowohl mit dem Reiterbildnis und den beiden behelmten Wappenschilden als auch in seiner ganzen Formgebung seinen Meister als einen Siegelstecher bezeugt, werden aber erst ein halbes Jahrhundert später ein fester Bestand deutscher Kunstübung durch das Eingreifen ihres erlauchtesten Vertreters. Aus dem Jahre 1508 ist das formvollendetste Frauenbildnis in Vorderansicht datiert, welches das unzweifelhaft alte und echte Monogramm Albrecht Dürers trägt und mit Recht als das seiner Frau Agnes angesprochen wird; nur um wenige Jahre jünger ist das mit dem gleichen Zeichen versehene männliche Bildnis, das als eine posthume Ehrung seines Vaters zu erklären ist, und beiden sind die leider nicht in Originalen, sondern nur in abgeleiteten Bleigüssen vorliegenden Medaillen auf Wohlgemut und Fugger anzuschließen: das erstere ist unbedingt das Frauenbild, das Dürer 1509 dem Kurfürsten Friedrich dem Weisen übersandt, und da es auf der Reise verunglückt, von neuem hat abgießen lassen, wie denn auch seine Betätigung auf diesem Gebiete bezeugt ist durch den Auftrag seiner Vaterstadt in betreff einer Medaille auf den Kaiser Karl V. Wenige Jahre genügten jetzt, die Kunst des Konterfetters einzubürgern, und der Augsburger Reichstag des Jahres 1519 machte sie vollends volkstümlich durch alle Gaue des Reiches: seine Besucher, Kaiser und Kurfürsten, Grafen und Bischöfe, die Räte der Fürsten und die städtischen Patrizier, Künstler und Gewerker und neben den Männern die Frauen und Töchter haben in Hans Schwarz den allbegehrten Porträtisten gefunden, der nach dem durchschlagenden Zeugnisse einiger Kehrseiten von der

großen Florentiner Medaillenkunst begeistert, aber gleichwohl durchaus selbständig in derb realistischer Weise schuf und neben sorgfältig durchgearbeiteten und sauber gegossenen Stücken eine überwiegende Mehrzahl eilfertiger Arbeiten hinterlassen hat, roh im Stil und Technik. Schon durch die geringeren Maße seiner Medaillen auffällig abweichend und durch vornehme bildnerische Wiedergabe gleich ausgezeichnet, löste ihn als Modekünstler der Straßburger Friedrich Hagenauer ab, dessen Augsburger Tätigkeit während des Reichstages von 1529 den Gipfelpunkt fand, um hinterdrein am Niederrhein und in Köln die neue Kunst heimisch zu machen: hier wie dort Frauen, wie die Rechlingerin und Sibylla von Aich und zugleich die Vorkämpfer der Reformation, einen Melanchthon, Hedio, Bucer und den Hermann von Wied trefflich verkörpernd. In Augsburg trat an seinen Platz der einer Kaufbeurer Holzschnitzerfamilie entstammende Hans Kels, der Meister des Ambraser Spielbretts und der Habsburger Doppelporträts, der in unserer Sammlung durch die scharf gegossenen Medaillen des Fuggerschen Faktors Georg Hörmann aus Kempten und seiner Frau Barbara Reihing, einer Cousine des Anton Fugger, vertreten ist.

Inzwischen hatte Nürnberg in dem Meister der Jahre 1525—1527, dem Schöpfer der Medaillen auf die Baumgartner, Fürer, Geuder, Hertzheim, Kötzler, Kreß, Nuykum, Volkamer und zahlreiche Fürsten und Fürstinnen, einen begnadeten Künstler wirken sehen, als den wir nach der Signatur eines Exemplars der Schaumünze auf Dürer aus dessen Todesjahr sowie eines Selbstporträts Ludwig Krug den Jüngeren bezeichnen dürfen. Im Jahre 1533 hat Matthes Gebel den schönen Schaupfennig auf Chr. Scheurl gearbeitet, wie dessen Rechnungsbuch bezeugt, eine lehrreiche Quelle für die Verwendung dieser kleinen Kunstwerke zu Geschenken, und noch in den vierziger Jahren hat er eine Anzahl bezeichneter Werke geschaffen, so daß wir auch einen wesentlichen Teil der Nürnberger Medaillen der Zwischenzeit, der Konterfaite der Löffelholze, der

Haller und Wenck ihm werden zuzuschreiben haben. Doch bekunden unverkennbare Stilunterschiede, daß das Konterfeien in dem Nürnberg jener Zeit nicht das Monopol je eines Künstlers oder auch einer Firma gewesen ist, sondern daß ihrer mehrere ungenannt nebeneinander gewirkt haben. Die Signatur H B, welche sich auf Nürnberger Medaillen aus den Jahren von 1540 bis 1555 findet, ist die des Hans Bolsterer und bezeugt durch ihr Auftreten auf Schaustücken Frankfurter Bürger, daß er sich 1546 und 1547 am Main aufgehalten haben muß. In den zwanzig Jahren um die Mitte des Jahrhunderts bezeichnen eine Anzahl Nürnberger Medaillen auf Diecz, Baumgartner, Ölinger, Syczinger durch die Initialen Johann Deschler als Künstler, der nach dem Rechenmeister und Chronisten Neudörfer bei Maximilian II. angesehen gewesen ist und dementsprechend auch Schaumünzen auf die Glieder des Kaiserhauses und ihre Hofbeamten, außerdem aber auch eine restituierte Medaille auf Franz v. Sickingen hinterlassen hat. Ihm in der Kunst verwandt ist der etwas jüngere Martin Schaffer, dessen M S als erste eine Medaille auf Römer vom Jahre 1559 und als letzte vom Jahre 1570 eine auf Irnsinger trägt. Der Mähre Valentin Maler, der vordem in Joachimsthal gearbeitet und nach kurzem Aufenthalt in der Pegnitzstadt 1569 die Tochter des Wenzel Iamnitzer geehelicht hatte, fand alsbald durch die Nürnberger Bürgerschaft, darunter einen Derrer, Feierabend, Gabriel Nützel, Schilherr und die benachbarten Bischöfe, vorübergehend aber auch am sächsischen Hofe reichliche Beschäftigung, infolgedessen er neben dem Medaillenguß die Prägung aufnahm und »cum privilegio caesareo« als erster nicht eben zum Vorteil der deutschen Kunst den fabrikmäßigen Betrieb ins Werk setzte, der seitdem dauernd eine Nürnberger Spezialität geblieben ist und auch an andern Orten des Reiches immer größere Nachfolge gefunden hat, während Frankreich auch die Medaillenprägung bis auf die Gegenwart als Staatsmonopol gewahrt hat. Kurz vor seinem Ende begann 1584 die Tätigkeit des M. Carl der ein Jahrzehnt in

der alten Reichsstadt arbeitete, um hinterdrein bis zum Jahre 1611 einem Fürstenhof nach dem andern seine Dienste zu widmen. Inzwischen setzte in Nürnberg selbst Christian Maler die Werkstatt seines Vaters fort, neben dem Prägen der Medaillen immerhin noch vereinzelte Stücke sauber modellierend und gießend, wie neben ihm auch G. Holdermann und nach dem Ende des großen Krieges G. Pfründt und Braun noch das dritte Viertel des 17. Jahrhunderts hindurch ihre Mitbürger sowohl wie die Fürsten der Nachbarschaft in Gußmedaillen verewigten.

An keinem dritten Orte des Reiches hat die Medaillenkunst in gleicher Weise geblüht. Es sind immer nur vereinzelte Künstler, die namhaft zu machen sind. In der Schweiz ist der hervorragendste Stampfer, dem wir außer dem Selbstporträt tüchtige Medaillen auf Blaurer und Bullinger verdanken. Wien hat schon in früher Zeit die große Medaille auf Stabius, den poeta laureatus, entstehen sehen; ein einheimischer Künstlernamen ist jedoch nicht überliefert, vielmehr sind eine Anzahl auswärtiger Medailleure bekannt, die hintereinander für den kaiserlichen Hof gearbeitet haben; der gefeiertste unter ihnen in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts Antonio Abondio. Sächsischen Ursprungs wird die schöne silberne Medaille des Jahres 1521 mit dem Bildnis des M. Luthers, des Reformators, nach dem Holzschnitt des Cranach sein. Der tätigste sächsische Medailleur war hinterdrein der aus Schlesien gebürtige T. Wolf, von dem wir als die schönsten in der Heimat gefertigte Arbeiten die Medaillen auf den Breslauer Abt Syrus und die Familie des Freiburger Ratsherrn Daniel Rappolt, aus der spätern Zeit zahlreiche kleine Konterfaits in Silber und Blei besitzen. Im 17. Jahrhundert hat sich auch Lauch ausgezeichnet, der, der neuen Sitte folgend, zumeist ovale Medaillen gearbeitet hat. In Berlin wird uns als erster Konterfetter Konrad Schreck genannt, der uns im Verein mit seiner Frau auf einer wahrscheinlich von ihm selbst gefertigten Medaille entgegentritt; ihm werden wir auch den goldenen Pfennig

auf den Propst Cölestin zuzuschreiben haben. Gleichzeitig sind auch die Medaillen auf den Kanzler Breitenbach, den Leibarzt Fleck und Prüfer nebst Gattin. Besonderes Interesse neben diesen erweckt die geprägte Silbermedaille auf des Kurfürsten Johann Georg Alchymisten Thurneysser, der nicht nur der Goldmacherkunst oblag, sondern auch die erste Druckerei in der Mark einrichtete. Einen letzten tüchtigen Vertreter der Gußmedaille erhielt Berlin nach dem Abschluß des dreißigjährigen Krieges in G. Leygebe, von dessen Hand die wuchtigen Medaillen auf den Leipziger Postmeister Egger, den Rat Burger und den Grafen Sparr u. a. stammen.

4. Die Medaillenmodelle, die von den deutschen Meistern der ersten drei Viertel des 16. Jahrhunderts nicht wie von den großen italienischen Medaillenkünstlern in vergänglichem Wachs geformt, sondern in Buchs- und Birnenholz, Stechstein (Solnhofer Stein, nicht Speckstein) und Schiefer geschnitten wurden, um vermittelst einer Sandform zur Herstellung von Bleigüssen als weiterhin zu benutzender Modelle zu dienen, hinterdrein aber, als die unmittelbaren Kunstschöpfungen geachtet selbständig fortzudauern, sind in ihrer reichen Vertretung ein besonderer Schatz unserer Sammlung. (Schautisch 9 u. 10.)

Das älteste von allen dürfte das Holz mit dem Brustbild des Sceubel sein, des Kapellmeisters Kaiser Maximilians. Doch unmittelbar daran schließen sich die Meisterstücke des Hans Schwarz, der seinerzeit als der vorzüglichste Konterfetter in Holz galt, der Labenwolf vom Jahre 1518, der Tucher von 1519. Reizvoller noch sind die Holzbildnisse von der Hand Hagenauers, der Melanchthon von 1543, der erst auf dem nur in einem Exemplare bekannten Bleiguß mit einer Namensunterschrift versehene Metzger mit dem trügerischen Monogramm Dürers, die kleinen unbekannten Köpfe in Vorderansicht, die auf der Kehrseite in roter Tinte den Namenszug des Künstlers tragen. Augsburger Art zeigen weiter einerseits das Holz der Magdalena Honoldt, des Anton Rudolff Frau, aus dem Jahre 1528, anderseits die im

Dreiviertelprofil sich zeigenden Köpfe des Scarampus und des ermländischen Bischofs Dantiscus, die jedoch wegen des Überwiegens der Ausländer in dieser Reihe wahrscheinlich nicht in Augsburg gearbeitet sind. Hervorragend in ihrer Kunst sind die in verschiedenen Größen wiederholten Bildnisse des Hermann und der Reihing von der Hand des Kelz, von denen das größere wiederum nachträglich durch das Dürersche Monogramm verfälscht ist. Einen besonderen Reiz besitzt gleich einem verblasenen Metallguß das Modell der Sophie Ortels; durch das Bild eines Zentaurs auf der Kehrseite ausgezeichnet ist das ovale Modell einer ungenannten Frau aus dem Jahre 1523 und das zweiseitige Modell eines Ehepaares mit den Widmungen: »Als dir zu Gefallen« und »Drew von Herzen ist Wildbret.«

Das älteste Steinmodell stammt aus dem Jahre 1521 und stellt einen Reumer dar. Der Glanzreihe des Jahres 1526 gehört der Stein mit dem Bilde Klebergers an, des »guten Deutschen«, des Faktors in Lyon. Die schönsten Stücke sind die Steine der Ursula Pfinzing, des Ludwig und der Katharina Holzschuher, des Stephan und der Margaretha Praun, und namentlich des Puchner aus den dreißiger Jahren. Der Stein mit dem Kopfe des Hieronymus Holzschuher besitzt darüber hinaus ein Interesse wegen des Vergleiches mit dem Dürerschen Ölbild. Drei Steine des durch Medaillen sonst nicht vertretenen Hans Sebald Behaim tragen das Bild dieses in Frankfurt lebenden Nürnberger Malers und das seiner Frau neben seinem Monogramm. Dem Martin Schaffer gehört der Stein mit dem Bilde des Irnsinger an. Des Tobias Wolf saubere Porträts nach dem Leben sind durch den Stein des Scandella, seine Restitutionen durch zwei Papstbildnisse vertreten. Der Stein der Anna Prüfer geb. Welmnizin bietet neben dem des brandenburgischen Kanzlers Distelmeier ein Beispiel der bürgerlichen Kunst in Berlin. Völlig einzigartig und alleinstehend ist der ovale verschiedenschichtige Kiesel mit dem Bilde des Genfer Reformators Farel. Die beiden grünen Schiefer des in Mantua Jura studierenden Belgiers Zagar belegen zum

ersten Male die Verwendung dieser deutschen Technik im Ausland.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß schon einer der ältern deutschen Konterfetter die Modelle für seine Medaillen in Wachs hergestellt hat. Allgemeiner verbreitet aber ist das Wachsbossieren unter ihnen erst durch die Tätigkeit des Abondio am kaiserlichen und am Münchener Hofe. Erhalten sind derartige Wachsmodelle nächst ihm von dem Nürnberger Maler, von dem wir solche auf Gabriel Nützel und G. Scheurl besitzen. Wie ihre Färbung beweist, hat man ihnen über den Zweck eines Modells hinaus die Geltung eines selbständigen Kunstwerkes zu verleihen erstrebt. In Wachs zu modellieren hat man auch nach dem Übergang zur Medaillenprägung beibehalten und dem Wachsmodell nach der praktischen Verwertung eine pflegsame Behandlung gegönnt, der die Skulpturensammlung aus dem Besitz der ehemaligen Kunstkammer die Modelle des R. Faltz aus seiner schwedischen wie Berliner Zeit verdankt (Treppenraum Nr. 18). Selbstverständlich hat auch L. Posch bei der Erneuerung der Gußmedaille an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert sich des Wachses für die erste Herstellung des Modelles wie für nachträgliche Korrekturen bedient, wovon einige Proben in letzter Zeit unserer Sammlung gewonnen sind. Daneben hat er aber auch sekundär Speckstein benutzt für die auf mechanischem Wege verkleinerten Modelle.

5. Die Medaillen des Hohenzollerngeschlechts (Schautisch 5 und 6) sind in unserer Sammlung als der ehemaligen Privatsammlung des Herrscherhauses von jeher mit besonderem Eifer gepflegt, doch sind sie nicht nur durch die Einschmelzung der schwereren Goldstücke durch Friedrich Wilhelm I. und Friedrich den Großen betroffen, so daß deren gegenwärtig in fremden fürstlichen Sammlungen zu finden sind, die hier fehlen, sondern auch die ältern Schaustücke des 16. Jahrhunderts sind zum großen Teil erst in den letzten Jahrzehnten erworben. Die Auswahl der schönsten und geschichtlich bedeutsamsten Stücke umfaßt außer den kurfürstlich-königlichen Me-

daillen auch die der Markgrafen von Schwedt, Ansbach, Baireuth, der Grafen und Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen und Hechingen und ist in zeitlicher Abfolge nach Maßgabe der Genealogie der brandenburgischen Stammlinie unter gruppenweiser Beifügung der Medaillen der Seitenzweige angeordnet. Die älteste kurfürstliche Medaille ist die Joachims II., das markige Konterfei des H. Schwarz vom Augsburger Reichstag des Jahres 1519, dem wir leider das um ein Jahrzehnt jüngere Gegenstück des Fr. Hagenauer nicht beifügen können. Aber schon vor ihm und dauernd eifriger hat des Kurfürsten kunstliebender Bruder, der Kardinal Albrecht, Medaillen mit seinem Bildnis herstellen lassen, von Nürnberger Künstlern, unter ihnen vielleicht L. Krug, und dem Leipziger H. Reinhardt, die zu den schönsten gehören, welche das Reformationsjahrzehnt uns überhaupt hinterlassen hat. Doch werden sie noch übertroffen durch die Bildnisse der fränkischen Markgrafen: Friedrich des Alten, des Würzburger Domherrn Friedrich, namentlich aber des Kasimir und der Susanne und Georg des Frommen von Jägerndorf. Das charakteristische Bild des Herzogs Albrecht v. Preußen wird dem Jakob Bink zuzuschreiben sein; auch der Erzbischof Wilhelm v. Riga ist vertreten. Joachim II. hat beglaubigterweise in Berlin Medaillen herstellen lassen und unter andern den Konrad Schreck beschäftigt: Berliner Ursprungs werden auch die beiden großen Steinmodelle sein, deren Hand sich auf keiner der vielen süddeutschen Medaillen wiedererkennen läßt. Sein Bruder, Johann v. Küstrin, ist der erste märkische Herr, der seinen Schaupfennig mit einem Tragering ausgestattet hat auf uns kommen lassen; aber vordem schon hat Georg Friedrich v. Jägerndorf für seine Gnadenpfennige die gefällige ovale Form gewählt, wie er auch zuerst sie mit einem Zierkranze umrahmt hat. Sie bilden die Vorstufe für die prächtigen Kleinode, die zu dem Rollwerk und den Ketten mit farbigem Email, kassettierten Edelsteinen und Perlen ausgestatteten fürstlichen Prunkmedaillen, in denen ein halbes Jahrhundert

hindurch gerade der Berliner Hof so Vorzügliches geschaffen hat wie das Rundmedaillon mit dem Doppelbildnis des Kurfürsten Johann Georg und der Elisabeth v. Anhalt, seiner dritten Gemahlin, das große Prachtstück des Johann Sigismund mit dem Brustbild von vorn, das im Gegensatz zu ihm schlichte, aber um so gefälligere Kleinod seines Sohnes Georg Wilhelm mit dem Roten und dem Schwarzen Adler als Agraffe und die Sterbemedaille des Kurfürsten vom Jahre 1640, und in den beiden zur Vereinigung bestimmten, aber dem Anschein nach niemals zur Vollendung gediehenen Hohlprägungen mit den Bildnissen des Großen Kurfürsten und seiner Jugendgemahlin Henriette einen letzten Versuch gefunden haben. Friedrich Wilhelm hat der Medaillenkunst eine große Bedeutung zugemessen und ihr seine persönliche Sorge zugewandt, aber trotzdem lassen sich nur die seinen Anfängen angehörende Bronze des G. Pfründt und die beiden ovalen silbernen Medaillen des von ihm persönlich nach Berlin berufenen und gegen die Anfechtungen seiner Räte geschützten G. Leygebe, die letzten Berliner Gußmedaillen, ihren Vorgängern würdig anreihen. Die politische Bedeutung, welche die Medaillen durch ihn erhielten, und der große Verbrauch, welcher sich daraus ergab, bedingten den Übergang zur Prägung, und wenn schon Leygebe auch als Stempelschneider Tüchtiges leistete, und neben ihm der Danziger Höhn im Dienste des Kurfürsten vor seinen Zeitgenossen sich auszeichnete, so ist doch auch manch minderwertiges Stück zutage getreten, haben aber auch solch einem die Großtaten Friedrich Wilhelms, vor allem die Schlacht bei Fehrbellin und die Vertreibung der Schweden aus Preußen, das Erringen der Souverainität und der Versuch der Koloniegründung einen bedeutsamen Inhalt gesichert. Der Glanz des jungen Königtumes hat in dem aus Schweden gebürtigen und in Frankreich ausgebildeten R. Faltz einen adäquaten Interpreten gefunden; mag er auch das Antlitz Friedrichs I. idealisiert haben, so hat er doch bei der Wiedergabe der Königin Sophie Charlotte

sich treuer erweisen und auch in dem Bilde des jungen Kronprinzen einen reizenden Knabenkopf schaffen können, ohne von der Wirklichkeit abzuweichen, hat er den Erwerb der Königswürde durch die ebenso wirkungsvolle wie schlichte amtliche Medaille gefeiert, hat er namentlich die Neubauten in Berlin in sauberer und zierlicher Art verherrlicht, die unmittelbarer noch als aus den geprägten Medaillen aus den für sie geformten Wachsmodellen hervortritt. Darin ist Christian Wermut, der vielgeschäftige Medailleur in Gotha in Wettbewerb getreten mit der Medaille auf den Schloßbau, die den ursprünglichen Bau Schlüters veranschaulicht. Einen um so größeren Tiefstand nehmen die Marl und Lüders ein, die Medailleure Friedrich Wilhelms I., und auch die großen Stücke, welche der Soldatenkönig, um Besseres zu erzielen, von dem Nürnberger Werner auf die Potsdamer Paraden hat arbeiten lassen, sind, wenn nicht geradezu Karikaturen, so doch nur geschichtliche Kuriositäten. Friedrich der Große hat zwar gleich dem Großen Kurfürsten sich der Medaillenkunst eifrig bedient, aber es galt ihm nicht, ein treues, charakteristisches oder künstlerisches Porträt zu verbreiten, sondern seine Kriegs- und Herrschertaten, seine Siege und Friedensschlüsse, seine Förderung der materiellen und geistigen Kultur zu feiern, ihren Ruhm zu verbreiten; an das von Pesne geschaffene Bild des Königs sind alle Medailleure von Barbiez an gebunden; aber was er ihnen hier, allerdings dem vornehmsten Teile aller Medaillenkunst, versagte, hat er ihnen im übrigen um so großartiger zugeführt, und unter seiner ständigen Leitung ist seine histoire métallique jedenfalls mannigfaltiger und künstlerischer geworden als die Ludwigs XIV. von Frankreich oder Leopolds I. und Carls VI. von Österreich, während seine große Gegnerin, Maria Theresia, tüchtigere Künstler besaß. Unter Friedrich Wilhelm II. gelangte der Klassizismus auch in den Medaillen der Abramson und Loos zur vollen Herrschaft, ohne ihnen einen vollen formalen Ersatz zu schaffen für die Minderung im Stoff. Der jugendliche Reiz des Königspaares gewährt den Medaillen

Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise von Anbeginn an ein besonderes Interesse; im Jahre 1804 aber gewinnt das Königshaus in dem Tiroler L. Posch einen der vortrefflichsten Medaillenkünstler, der, vom Süden die Kunst der Gußmedaille mit sich bringend und in Berlin sich dem Einfluß Schadows hingebend, den König und die Königin, die Prinzen und Prinzessinnen in immer neuen Variationen darzustellen nie ermüdet ist und damit nicht nur eine Anzahl von Medaillen geschaffen hat, wie sich kein zweites Fürstenhaus ihrer rühmen kann, sondern zugleich auch wahre Kabinettstücke der Kleinkunst von natürlicher Frische und biederer Wahrhaftigkeit. Sind sie auch seinerzeit nur in Eisen gegossen und auch das nur zum Teil, so sind doch noch die Originalformen erhalten, die das Werk des Künstlers unmittelbar überliefern. Die Erneuerung des preußischen Staates nach der Katastrophe des Jahres 1806 und die Begeisterung der Befreiungskriege haben indessen einen entsprechenden Ausdruck in den Medaillen nicht gefunden, und auch die offiziellen Prägestücke der späteren Jahrzehnte erheben sich nur selten über ein Mittelmaß. Auch Friedrich Wilhelm IV. hat trotz aller Förderung, welche die Kunst durch ihn erfuhr, den Medaillen im allgemeinen keine höhere Stufe gewiesen, doch hat der Genius eines Cornelius ihm für Preis- und Festmedaillen einzelne vortreffliche Entwürfe geliefert, die durch Fischer und Pfeuffer sauber ausgeführt wurden. Vollends haben die Jahre politischen Sturmes und Dranges, die das geeinigte deutsche Reich heraufgeführt haben, sich als ungeeignet für eine Entwicklung der Medaillenkunst erwiesen, hat auch Wilhelm der Große dem Corpus der Medaillen des Großen Kurfürsten und des großen Königs kein Gegenstück hinzugefügt, doch haben die großen Denkmünzen, die der König und Kaiser den Generalen der Kriege von 1866 und 1870 gewidmet hat, monumentalen Charakter und sind die Medaillen Siemerings auf die goldene Hochzeit des ersten Kaiserpaares und Echtermeiers auf die silberne Hochzeit des Kronprinzen beachtenswerte Kunstleistungen. Und als solche sind auch die im Auftrage und unter

künsterischer Mitwirkung der Kaiserin Friedrich gearbeiteten Medaillons mit den Bildnissen des verewigten Kaisers Friedrich und ihrer selbst hervorzuheben.

6. Die Medaillen der übrigen deutschen Fürstenhäuser (Schautisch 7 und 8) stehen hinter denen der Hohenzollern der Zahl nach und an geschichtlicher Bedeutung zurück und übertreffen sie im allgemeinen auch keineswegs an künstlerischem Wert; doch bestehen da einige bedeutsame Ausnahmen, die besonders ans Licht zu stellen sind. Die ältesten Medaillen der Habsburger, auf Friedrich III. und Maximilian I., sind italienischen Ursprungs, von Bertoldo, Candida und Cavalli gearbeitet; als die ersten Stücke deutschen Ursprungs treten ihnen die großen geprägten silbernen Schaumünzen aus Hall in Tirol zur Seite. Die Züge des Kaisers Karl V. und seines Bruders Ferdinand I. haben um die Wette deutsche, niederländische und italienische Künstler in Erz verewigt, H. Schwarz, Dürer und der Leipziger H. Reinhard d. Ält., Secundus und Leone Leoni; beider Brustbilder vereinigt bietet die erste deutsche Geschichtsmedaille, welche der Schlacht bei Mühlberg 1547 ihre Entstehung verdankt. Einen hervorragenden Künstler gewann Maximilian II. in A. Abondio, der auf den Kaiser, die Kaiserin und ihre Söhne, vornehmlich Rudolf II. zahlreiche saubere und elegante Porträtmedaillen geschaffen hat, die des Kaisers Rudolf mehrfach auf der Kehrseite mit seinem Horoskop, dem Sternbild des Widder, versehen. Vereinzelt hat für diesen auch Val. Maler gearbeitet, dessen Werk in dem ausgestellten Exemplare mit einer reizvollen figürlichen Umrahmung versehen ist, die nirgends ein Gegenstück findet, sowie Paul v. Vianen, dessen große Goldmedaille mit dem von der Victoria bekränzten reitenden und dem in der Versammlung der Kurfürsten thronenden Kaiser sich als die prächtigste von allen darbietet. Die Türkenkriege haben besonders viele Medaillen gezeitigt, und Kaiser Leopold I. ist unter seinen Geschlechtsgenossen mit den meisten Stücken in den Münzladen vertreten; ansprechender aber sind die

gleichfalls zahlreichen Medaillen der Maria Theresia, namentlich die Arbeiten von Donner und Widman. Die Folgezeit hat auch in Wien keine hervorragende Schöpfungen auf unserm Kunstgebiete entstehen lassen. Um so größer ist der Umschwung der sich dort in dem letzten Menschenalter vollzogen hat: Kaiser Franz Joseph hat in Scharff, Tautenhayn und Marschall gleich hervorragende Künstler gefunden, sein Bildnis würdig zu gestalten und der Nachwelt zu überliefern.

Die Wittelsbacher sind in einer ganz auserlesenen Weise repräsentiert infolge der pfälzischen Erbschaft des Großen Kurfürsten, des vornehmsten Grundstockes der Sammlungen des Münzkabinetts. Die Medaillen des Hans Daucher auf den Bischof Heinrich v. Worms von 1518 und die Pfalzgrafen Ludwig und Philipp von 1526 und 1527 sowie die zahlreichen Schaustücke des Kurfürsten Otto Heinrich und der Susanna zählen zu den schönsten Erzeugnissen der deutschen Renaissance. Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist als die schönste Pfälzer Medaille die des Pfründt auf Karl Ludwig zu bezeichnen. Ein besonderes Interesse wird man immer den Bildnissen des Winterkönigs Friedrich V. und der Elisabeth Stuart, sowie aus späterer Zeit der Liselotte v. d. Pfalz, der Herzogin v. Orleans widmen. Einen späten Nachklang alter Kunstübung bietet das breite Schaustück Selters auf den Kurfürsten Philipp Wilhelm mit seinem Schmuck an Rubinen und Bergkristallen. Keinen Vergleich mit den Pfälzern lassen im allgemeinen die älteren Medaillen der bayrischen Wittelsbacher zu, die schon im Jahre 1507 mit den Prägungen des Herzogs Albrecht IV. und der Herzogin Kunigunde einsetzen; um so schönere Stücke haben die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts aufzuweisen. Die Krone aller bildet die goldene Medaille des A. Abondio auf den Herzog Wilhelm V., die wahrscheinlich von einem Münchener Goldschmidt durch Ausstattung mit Rollwerk und Ketten, Email, Edelsteinen und Perlen in ein köstliches Kleinod verwandelt ist, das älteste und in seinem zurückhaltenden,

Ausgleichen zugleich das eindruckvollste Beispiel dieser höfischen Kunstübung. Daneben besitzt das zu öffnende Medaillon seines Bruders, des Erzbischofs Ernst mit seinem unter Glas in Folie unterlegten buntfarbigen Wappen, mag es auch an Kunst hinter jenem zurückstehen, immer noch einen höheren Wert als den einer alleinstehenden Kuriosität. Auch wenn es sich nicht um den Führer der Liga und Schöpfer der bayrischen Kurwürde handelte, würde der Gnadenpfennig Maximilians I. Beachtung verdienen. Den Türkensieger Max II. Emanuel hat der berufene Barockkünstler, der Augsburger Ph. H. Müller bald als Theseus Bavaricus (einen Centauren überwindend) bald als Perseus, bald als einen zweiten Ulysses wie die Kurfürstin als Penelope gefeiert und auf seinen Medaillen mit allen möglichen Fabelwesen umgeben, dem Kaiser Karl VII. und seinem Sohne Max III. Joseph der feine Rokokomeister Schega mit seiner eleganten höfischen Kunst gedient. Und jüngst hat dem Prinzregenten Luitpold Hildebrand eine Bildnisplakette geweiht.

Die Wettiner Medaillen leitet eine Prägung des Jahres 1502 mit einem charakteristischem Kopfe Friedrich des Weisen wuchtig ein, eine Prägung, welche den großen Schaustücken von 1514 jedenfalls überlegen ist. Einen vollen Gegensatz zu beiden bilden die feinen Gußmedaillen Georg des Bärtigen, von denen die größere an Hagenauersche Weise erinnert. H. Reinhard und Neufahrer haben die Kolossalfigur Johann Friedrichs verewigt, seinen gleichnamigen in des Kaisers Gefangenschaft geratenen Sohn A. Abondio. Als Dresdener Hofkünstler par excellence hat im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts der Schlesier Tobias Wolf gewirkt, dem außer zahlreichen andern Werken namentlich die Brustbilder der Kurfürstin Sophia und ihrer drei Prinzen zu danken sind. Die goldenen, mitunter überreich geschmückten Gnadenpfennige des Geschlechtes sind nur durch ein geringeres Stück des Herzogs Friedrich Wilhelm II. von Altenburg vom Jahre 1632 vertreten, dessen Umrahmung aus Armaturen besteht.

Zwei Medaillen des Bremer Blum feiern den Helden des Dreißigjährigen Krieges, den Herzog Bernhard v. Weimar. Das große Medaillon des Herzogs Friedrich II. v. Gotha mit der manierierten Blumenschrift ist eine Arbeit Seeländers, der sich in gleichem Maße als Münzmeister, Forscher und Fälscher einen Namen gemacht hat. Dem Einfluß Goethes und seiner Wertschätzung der Medaillen ist ein gleiches Interesse des Großherzogs Karl August v. Weimar gutzuschreiben, der sich und die Seinen von Posch, Andrieu und Brandt hat darstellen lassen.

Ein weiter Abstand trennt von allen diesen die Medaillen der Welfen; trotzdem sind auch sie in den Bildnissen des Herzogs Franz v. Gifhorn, Erich des Ältern und der Herzogin Elisabeth, der Brandenburgerin, mit anerkennenswerten Leistungen der guten Zeit der Medaillenkunst vertreten, während das kleine Stück mit dem Kopfe Heinrich d. Jüngeren, des bekannten Gegners Luthers, wegen seiner geringen Erhaltung ein Urteil erschwert. Späterhin hat Rappost für Heinrich Julius und Friedrich Ulrich elegante Arbeiten geliefert und ist das Bildnis des tollen Christian von Halberstadt als eines der bemerkenswertesten Parteigänger im ersten Jahrzehnt des großen Krieges hervorzuheben. Die markanteste Erscheinung der Neuzeit, den ersten König von Hannover, dem als Herzog v. Cumberland bereits Posch seine Arbeit gewidmet hatte, bringt der geschickte Brehmer zu vollem Ausdruck.

Von allen übrigen deutschen Fürstengeschlechtern, von denen überhaupt nicht solch geschlossene Reihen von Medaillen zu Gebote stehen, muß es genügen, die hervorragendsten Stücke namhaft zu machen: die Medaillen Hagenauers auf den Markgrafen Ernst v. Baden-Durlach und die Gräfin Margaretha v. Öttingen, die geborene Badenserin, die kleine silberne Medaille des Herzogs Ulrich und die goldenen Gnadenpfennige der Herzöge Johann Friedrich und Ludwig Friedrich von Württemberg von der Hand der Hofmedailleure Briot und

Guichard, die Medaillen des Jonghelink auf Johann VII. v. Salm, Reinhard v. Solms und Wilhelm V., den Herzog von Jülich, Cleve, Berg und Geldern, die ovale Bronze mit dem Bildnis des Ernst v. Mansfeld, der emaillierte Gnadenpfennig des Fürsten Johann Georg I. v. Anhalt-Dessau, die Bronzemedaille des Herzogs Christian Ludwig v. Mecklenburg, das eigenartige Schmuckstück des Bischofs Ulrich v. Cammin mit dem emaillierten Wappen, der Anhänger der Herzogin Elisabeth Magdalena von Kurland aus pommerschem Stamm und die Goldstücke der schlesischen Herzoge.

Besondere Beachtung heischen danach schließlich die Medaillen der geistlichen Fürsten, der Erzbischöfe und Bischöfe, Äbte und Äbtissinnen, soweit sie nicht als den großen Dynastien angehörig unter diesen angeordnet und bereits hervorgehoben sind. Früher als das Gros ihrer weltlichen Fürstengenossen heben sie schon im Jahre 1511 mit der Prägung des Würzburger Bischofs Lorenz v. Bibra an und weisen in den Bildnissen des Trienter Bernhard v. Cles und des Salzburger Matthaeus Lang aus dem Anfang der zwanziger Jahre hervorragende Meisterwerke der Stempelschneider von Hall im Tirol, welche den Gußmedaillen des H. Schwarz den Rang ablaufen. Der Frühzeit, dem Jahre 1522, gehört auch das kleine Konterfei des Erzbischofs Richard v. Trier an. In dem an Medaillen überaus armen Westfalen ragt um so mehr wegen seiner Schönheit hervor das hoch erhobene silberne Schaustück der Essener Äbtissin Anna von Tecklenburg. Auch der höfischen Sitte der gefaßten und mit Kettchen ausgerüsteten Gnadenpfennige ist die geistliche Fürstenschaft zu Beginn des 17. Jahrhunderts gefolgt; sie hat dem seltenern mit Email und Perlen gezierten Gold einfarbige Bronze zur Seite gestellt, die in den fein ausgeführten Stücken des Trierer Erzbischofs Lothar v. Metternich und der Bischöfe Johann Philipp und Johann Gottfried von Bamberg*) ihre Wirkung nicht verfehlen.

*) Kopien in Perlmutter befinden sich in der Skulpturengalerie, Saal 20.

Diesen Porträtmedaillen und geschichtlichen Schaumünzen, deren Wesen bei aller Verschiedenheit im übrigen durchweg auf der Einzelperson und dem Einzelereignis beruht, der Individualität, stehen gegenüber

7. die religiösen Festmedaillen (Schautisch 11), welche auf allgemeine Geltung abzielen und von den Künstlern auf Vorrat zu eigenem Vertrieb oder für das Geschäft eines Verlegers, nur selten aber im Auftrag eines privaten Liebhabers gearbeitet sind. Zu ihnen zählen schon die bereits erwähnten ältesten westländischen Gußmedaillen mit den Bildnissen des Constantin und Heraclius. Matteo de Pastis hat dann ein gleich großes Stück mit dem Bilde Christi hinzugefügt, und am Schluß der italienischen Renaissance hat ihm A. Abondio ein Gegenstück gegeben im kleinen Maßstabe. Ein Christuskopf ist auch das einzige Bildnis, das von den Initialen des vielberufenen Peter Flötner begleitet ist, dem wir entgegen den schriftlichen Zeugnissen und dem Stil seiner beglaubigten Plaketten nicht berechtigt sind auch nur eine einzige Porträtmedaille zuzuschreiben. Einen das Kreuz haltenden Salvator in voller Figur zeigt ein von W. Jamnitzer verehrter Patenpfennig und darf somit wohl als sein Werk gelten, auch wenn eine Entlehnung von einem holländischen Vorbild gesichert sein sollte. Dem reiht sich der sog. Dreifaltigkeitstaler an, das für die sächsischen Kurfürsten Moritz und August gearbeitete Meisterstück deutscher Goldschmiedekunst, dessen Schöpfer, der Leipziger H. Reinhard d. Ält., als erster auch biblische Szenen wie den Sündenfall, Moses am Dornbusch, Isaaks Opferung, die Anbetung der heiligen drei Könige, die Kreuzigung auf Medaillen zur Darstellung gebracht und dafür namentlich in Joachimsthal Nachfolger gefunden hat. Späterhin beschränkt sich diese Kunstübung vornehmlich auf Wallfahrtsmedaillen und Heiligendarstellungen, aus denen nur drei hervorgehoben werden sollen: die Medaille auf den St. Meinrad, den Vertreter des Hohenzollerngeschlechts in dieser erlesenen Schar der katholischen Kirche, die sog. St. Georgstaler, die in Anlehnung an die Mansfelder

Taler mit der Aufschrift: „Bei Gott ist Rat und That" in Kremnitz langdauernd geprägten Amulette, die noch gegenwärtig bei Reitern beliebt sind, und die zum Gedächtnis der Augsburger Ungarnschlacht dienenden St. Ulrichskreuze. Nebenher sei noch der vielgesuchten Nachahmungen der altjüdischen Schekel der Makkabäerzeit gedacht, die bei den Görlitzer Passionsspielen als die dreißig Silberlinge Verwendung gefunden haben.

Hier fügen sich auch die Patenpfennige und Taufmedaillen mit der Darstellung der Taufe Christi ein, die in ihren ältesten Exemplaren wohl dem Joachimstaler Medaillenbetrieb angehören, namentlich im 17. Jahrhundert, jedoch weit verstreut von zahlreichen Stempelschneidern und Münzmeistern hergestellt sind und bald auch in den Hochzeitsmedaillen, für welche die Hochzeit von Kana ein beliebter Vorwurf gewesen, sowie den Sterbemedaillen Gegenstücke von gleich ausgedehnter Verbreitung gefunden haben und neuerdings wie in Frankreich so auch besonders bei uns infolge der Preisausschreiben des Königl. preuß. Kultusministeriums wieder in Aufnahme gekommen sind.

8. Die Medaillen des übrigen Europa (Schautisch 12. 14. 15) sind weder in unserer Sammlung in gleicher Reichhaltigkeit vertreten wie die italienischen und deutschen, noch besitzen sie überhaupt eine gleichwertige Bedeutung. Die Medaillen Belgiens, als deren älteste die Porträts Karls des Kühnen und Antons des großen Bastard von Burgund zu nennen, sind lange von italienischen und deutschen Künstlern beeinflußt; ihr bedeutendster Künstler ist Jonghelink, dem wir nicht nur auf Karl V., Philipp II., Margaretha v. Parma, sondern auch auf seine Räte, namentlich den Kardinal Granvella und Viglius und deren Gegner Schaumünzen verdanken; ihm anzuschließen ist Stephanus hier vertreten durch die Medaille auf Milerop, den Probst von Utrecht. — Unter den holländischen Medaillen zeichnen sich durch ihre Eleganz die in verschiedenen Größen erhaltenen Arbeiten des Conrad Bloc auf Wilhelm I.

v. Nassau-Oranien und seine Gattin Maria v. Bourbon aus. Für die spätere holländische Kunst sind die Medaillen auf die großen Admirale neben den Erbstatthaltern charakteristisch, auf die Everart, de Ruyter und Tromp und ihre siegreichen Schiffe, den Stolz der Holländer, zumeist Hohlgüsse, deren beide Platten durch einen umgeschweißten Rand zusammengehalten werden; ihr tüchtigster Künstler ist P. v. Abele. — Die Medaille des Italieners Primavera auf Maria Stuart ist in Frankreich gearbeitet, dem vornehmlichsten Schauplatz seiner Tätigkeit. Das England der Königin Elisabeth ist durchaus medaillenarm; eine eigene Medaillenkunst haben erst die Stuarts des 17. Jahrhunderts gepflegt. Zu dem vornehmen Reiz ihrer Bildnisse auf den Medaillen und den Anhängern bildet die wuchtige Derbheit des Lordprotektor Cromwell einen starken Gegensatz. — Die schwedischen Heldenkönige sind durch überaus zahlreiche Schaumünzen gefeiert, doch sind diese nur zu einem Teil schwedischen Ursprungs, indem mit den schwedischen die deutschen Künstler gewetteifert haben. Ein dem König Gustav Adolf würdiges Münzdenkmal ist trotzdem nicht zustande gekommen, während den jungen Karl XII. wenigstens Faltz anziehend zur Darstellung gebracht hat. Die Medaillen der Königin Christine sind bis auf einige wenige römischen Ursprungs und erst nach ihrer Thronentsagung entstanden. — Auch die ältesten Medaillen der polnischen Jagellonen sind italienischen Ursprungs. Ein Werk des Seb. Dadler ist die Medaille auf den König Wladislaw IV. als Czar v. Moskau. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat J. Höhn vornehmlich für den polnischen Hof gearbeitet. Ein hervorragendes Stück verherrlicht den Johann Sobieski, den »Erretter Wiens«. — Eine Eigenart in der Medaillenkunst hat von allen nur Frankreich entwickelt. Nachdem die Vertreibung der Engländer aus Frankreich nur zu geprägten flachen Schaumünzen geführt hat, sind es auch hier Italiener gewesen, welche zunächst im südlichen Frankreich die Kunst der Gußmedaillen eingeführt haben: René, der Titulaturkönig v. Neapel, hat an seinem Musenhof den Laurana beschäftigt, und wenn auch die große Medaille

auf Ludwig XII. und die Königin Anna von französischen Künstlern gearbeitet ist, sind doch hinterdrein Candida, Primavera und Benv. Cellini von den Königen Frankreichs in Anspruch genommen. Auf ihren Schultern ist die selbständige französische Kunst erwachsen, als deren glänzendste Vertreter unter Heinrich IV. und seinen Nachfolgern Dupré und Warin auftraten. Im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Massenhaftigkeit steht der künstlerische Wert der Medaillen Ludwigs XIV., als dessen bestes Medaillenporträt das des Schweden Faltz zu bezeichnen ist. Glücklicher als der große Bourbone ist Napoleon gewesen, der für die gleichen Zwecke in Andrieu einen tüchtigen Herold gefunden hat.

Als dritter Hauptbestandteil der Sammlungen werden

I. Die Siegelstempel

in einer reichen Auswahl in den Schaukästen an den Wänden vorgeführt, gleichfalls in nationale Gruppen gesondert und innerhalb derselben in zeitlicher Reihenfolge geordnet, begleitet zudem von Abdrücken in weißem Siegellack. Eine Ergänzung finden sie auch in einigen Metallabdrücken, einigen Bleibullen und einigen Goldbullen. Diese zählen zu den besonderen Kleinoden der Sammlung: ihrer zwei stammen vom Kaiser Friedrich Barbarossa und zeigen das Bild des thronenden Kaisers und des ewigen Rom, zwei von Ludwig Manin, dem letzten Dogen von Venedig. Die fürstlichen Stempel beschränken sich auf das kleine ovale silberne Petschaft des Herzogs Mestwin von Pomerellen (Anf. d. 13. Jahrhd.), das runde gräflich oldenburgische Helmsiegel, das Siegel des Burggrafen Johann III. von Nürnberg mit dem behelmten Wappenschild und das silbervergoldete Stück des Herzogs Franz von Braunschweig Gifhorn; am reichsten sind die großen runden Städtesiegel der romanischen Kunst vertreten wie von Halberstadt, Lippstadt, Andernach, Lorch, aus jüngerer Zeit auch Limburg und Jülich, Tribsees und Bütow; auch das der Königskaufleute von Goßlar mit der Krone und der Bäcker mit dem Adler sind

zu nennen. Der größte der geistlichen Stempel, die Goldbronze vom Domkapitel des Erzstiftes zu Trier mit dem Brustbilde des Apostels Petrus berichtet auf der Außenseite von dem Diebstahl des vor ihm gebrauchten Petschaftes. Vornehmer ist das ältere spitzovale Siegel des Wormser Domkapitels mit der sitzenden Figur Petri. Das Bistum Hildesheim ist mit einem in Angelegenheiten der Liten verwandten Siegel vertreten. Prozeßsiegel haben die Abtei Werden, Maria im Kapitol zu Köln und das Stift Widenbrück beigesteuert. Bischof Stephan von Lebus vertritt den Episcopat, die Commende in Melrichtstadt die Ritterorden. Unter den Stempeln der Nonnenstifter sind die Marienkonvents in Schweinburg und der Clarissinnen in Gent hervorzuheben. Den feinsten Schnitt aber bietet der große mandelförmige Silberstempel von Elten am Rhein mit dem Bilde des hl. Viktor. Besonderes Interesse wird das dem Berliner Dom vom Kardinal Albrecht verliehene Bronzesiegel mit dem hl. Moritz und der hl. Barbara erregen, sowie der große Silberstempel der Universität Erfurt mit dem dozierenden Professor und der kleine Stempel der Universität Wittenberg mit dem Bilde des Kurfürsten Friedrich des Weisen. Vaterländisches Interesse besitzt auch das dreieckige Siegel des Hennecke Wendes mit dem Brustbild des wendischen Kriegers und der alte Bardeleben-Stempel. — Unter den französischen Stücken steht das mandelförmige Elfenbein des Marienstiftes von Beauvais oben an. Die Herstellung aus Bein teilt mit ihm das kleine Rund des Dombaumeisters von Laon. Die schönsten sind die Stadtsiegel von Condomme (zwei zusammen gehörende Stücke) Fimes mit den Gestalten dreier Schöffen, Dijon und Semur. Merkwürdig ist das Siegel der Rhonebrücke von Lyon mit dem Bilde der Brücke und eines Lastesels und der noch an seiner alten Kette hängende Stempel der Bäcker von Le Mans mit dem Bilde des dem Heiligen rechtes Gewicht zuschwörenden Meisters, geschichtlich bedeutsam ist das Konkordatsiegel des Papstes Leo X. und des Königs Franz von Frankreich. — Auch unter den italienischen sind die alten Stadtsiegel

die prächtigsten, das von Padua mit dem Bilde der Stadt, von Tuder mit dem Adler, von Fano mit dem Inschriftverse: »in fani portis custos est hic leo fortis«. Besonders schön ist auch der Stempel der Pisaner auf Sardinien. Durch die kunstvoll blattförmige Ausgestaltung der Kehrseite ist das Petschaft des Bischofs von Faenza ausgezeichnet. — Die kleine Gruppe der spanischen Stempel birgt kein gleich hervorragendes Stück, bietet aber mannigfachen Wechsel in sonst nicht auftretenden Formen.

OBERGESCHOSS.

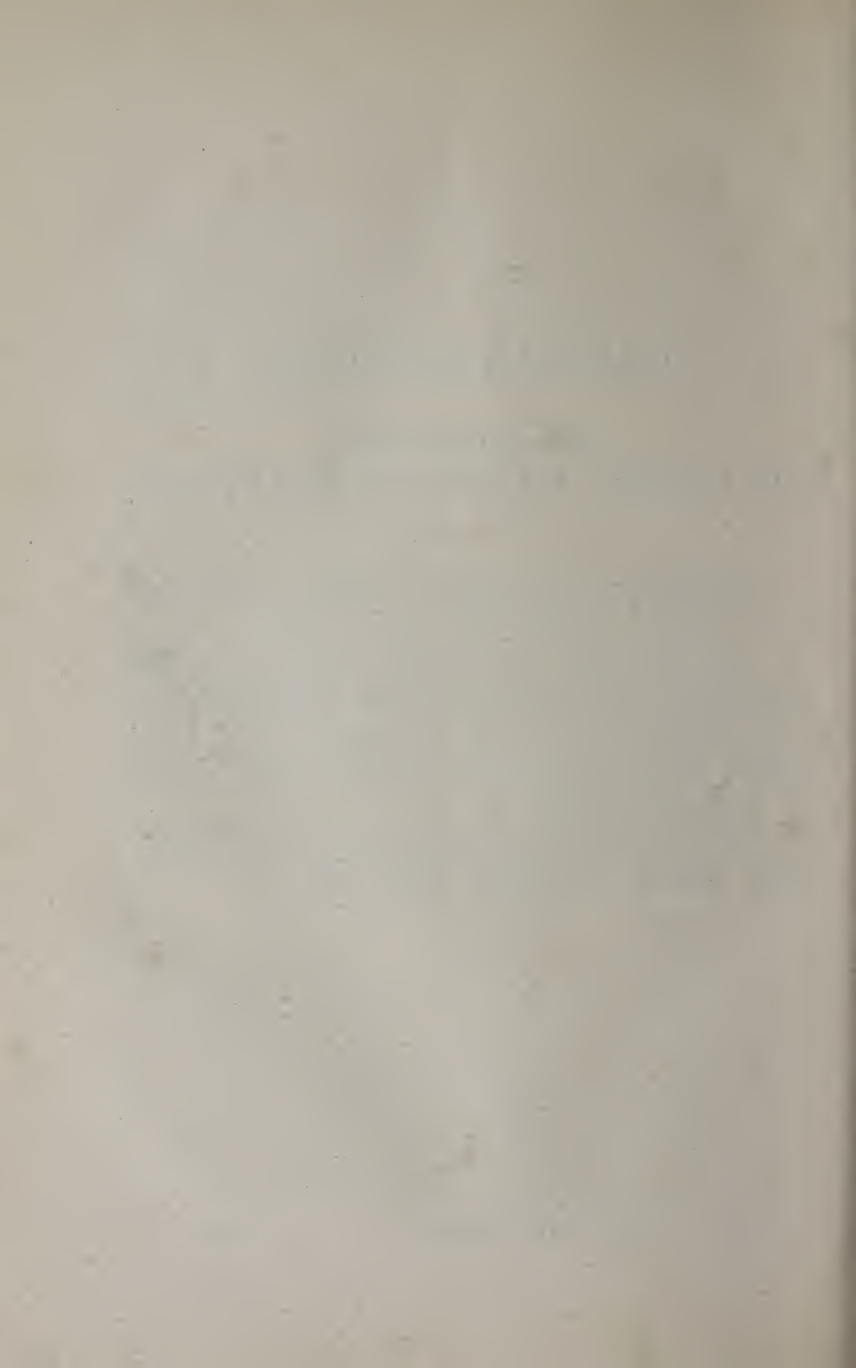
GEMÄLDEGALERIE MIT KLEINEN ITALIENISCHEN SKULPTUREN.

Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde. Sechste Auflage. Berlin, G. Reimer, 1906. Preis 1 Mark.

Dasselbe mit 82 Lichtdrucktafeln. Preis geb. 10 Mark.

Die Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von Julius Meyer, Wilhelm Bode u. a. Herausgegeben von der Generalverwaltung. In 26 Lieferungen. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. Erschienen sind seit 1888 vierundzwanzig Lieferungen. Preis der Lieferung 30 Mark.

Sammlung von Renaissancekunstwerken. Gestiftet von James Simon in Berlin zum 18. Oktober 1904. 4°. 2. Ausg. 1908. Preis 50 Pf. Mit 20 Tafeln 5 M.



Die Berliner Gemäldesammlung ist unter den größeren Galerien des Kontinents die jüngste. Zwar hatten schon in früheren Zeiten der Große Kurfürst sowie die Könige Friedrich I. und namentlich Friedrich der Große, teils durch Einzelkäufe, teils durch Erbschaft, eine nicht unerhebliche Anzahl hervorragender Werke von älteren Meistern allmählich erworben und in ihren Schlössern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg aufgestellt, allein den Plan einer Galeriebildung faßte und verwirklichte erst Friedrich Wilhelm III., indem er mit einer passenden Auswahl jener Gemälde zwei neu angekaufte Sammlungen zu einem Ganzen vereinigte.

Diese Sammlungen waren die Galerie Giustiniani (gegründet um die Wende des 16. zum 17. Jahrh.), welche 1815 zu Paris, und die in Berlin befindliche Sammlung des englischen Kaufmanns Solly, die 1821 erworben wurde. Beide bedurften der Sichtung. Aus der an 3000 Gemälde zählenden Sammlung Solly wurden 677, von den 157 Giustiniani-Bildern 83 für die neue Galerie bestimmt; die schon 1820 in Aussicht genommene, aber erst 1829 bewirkte Auswahl aus den Kgl. Schlössern umfaßte etwa 350 Stücke. Dazu kamen noch 11 in den Jahren 1820 bis 1830 gemachte einzelne Erwerbungen, von denen Fr. v. Rumohr einen Teil in Italien vermittelt hatte. Im ganzen enthielt die so gebildete Sammlung etwa 1200 Gemälde, eine Zahl, welche den jetzigen Bestand um fast 150 Bilder übertrifft, obgleich nahezu die Hälfte desselben aus neueren Erwerbungen besteht. So sehr ist in den letzten Jahrzehnten die Sammlung gesichtet worden.

Ihrem Inhalte nach ergänzten sich jene verschiedenen Sammlungen zu einem lehrreichen Gesamtbilde der geschichtlichen Entwicklung der Malerei. Die Galerie Solly enthielt, neben einigen guten Meistern des Trecento, die

verschiedenen italienischen Schulen des 15. Jahrh. in ganz ungewöhnlichem Umfang, vertrat daher in seltener Weise diese bedeutenden Epochen der italienischen Malerei, während sie aus der Blütezeit derselben, dem 16. Jahrh. nur eine Reihe von Meistern zweiten und dritten Ranges aufzuweisen hatte. Aus der altniederländischen Schule besaß sie das Hauptwerk der Brüder van Eyck sowie einzelne Werke von Nachfolgern derselben, ferner eine Reihe charakteristischer Werke aus den verschiedenen deutschen Schulen, endlich aus der vlämischen und holländischen Schule des 17. Jahrh. eine Anzahl Bilder kleiner Meister und einzelne bedeutendere Stücke. Die Auswahl der Sammlung Giustiniani ergab eine Folge guter Werke der italienischen Naturalisten und Akademiker des 17. Jahrh. Die Kgl. Schlösser lieferten einige auserlesene Werke bedeutender italienischer Meister vom 16.—18. Jahrh., einige Bilder aus der französischen Schule, aus der deutschen Werke von L. Cranach, insbesondere aber eine Anzahl vorzüglicher Arbeiten der vlämischen und holländischen Malerei des 17. Jahrh. Unter den einzelnen Erwerbungen waren mehrere ausgezeichnete Bilder aus verschiedenen Schulen, namentlich zwei Gemälde von Raphael und eine Reihe von anderen Werken der italienischen Malerei, die den Bestand der Sammlung Solly zu ergänzen vermochten.

Die so gebildete, 1830 in den oberen Räumen des Alten Museums eröffnete Gemäldegalerie hatte ihren besonderen Charakter, der ihr unter den großen europäischen Sammlungen ihren Wert und eine selbständige Bedeutung sicherte. Sie erwies sich im eigentlichen Sinne des Wortes als eine historische Sammlung, d. h. als eine solche, die von der Geschichte der Malerei, ihrem Verlauf in den verschiedenen Schulen und Epochen, ein deutliches Bild zu geben vermochte. Keine andere Sammlung, die gleichfalls erst im 19. Jahrh. gebildete National Gallery zu London ausgenommen, zeigt eine solche Mannigfaltigkeit der Schulen.

Dafür fehlte es ihr andererseits an jener Fülle von Meisterwerken aus den besten Epochen, welche die großen

Galerien von Paris, Florenz, Wien, Dresden, Petersburg und Madrid aufzuweisen haben. Diese Lücken auszufüllen, war die Galerieverwaltung von Anfang an eifrig bemüht; allein bei beschränkten Mitteln und der Seltenheit der großen Meisterwerke konnte zunächst die Zahl solcher Erwerbungen nur klein sein. Unter diesen stehen die Madonna del Duca di Terranuova von Raffael, der hl. Antonius von Murillo, die Altarbilder von Andrea del Sarto und Moretto obenan. Andererseits konnten die niederländische Schule des 15. Jahrhunderts sowie die holländische des 17. Jahrhunderts mit einer Anzahl ausgewählter Stücke bereichert werden. — Erst seit dem Jahre 1873 ermöglichten reichlichere Mittel größere Erwerbungen nach den verschiedensten Seiten. Von eingreifender Bedeutung war der im Jahre 1874 gemachte Ankauf der Sammlung Barthold Suermondt in Aachen, der besten Privatgalerie Deutschlands. Sie führte eine Reihe der immer noch mäßig vertretenen holländischen Meister sowie einige Meisterwerke der altniederländischen, deutschen und spanischen Schule der Galerie zu.

Seit jener Zeit wurde die Sammlung durch regelmäßige Ankäufe noch beträchtlich vergrößert. Unter den neueren Erwerbungen sind hervorzuheben: Rembrandts Anslo (von 1641), eines seiner bedeutenden großen Doppelporträts, Dürers Madonna mit dem Zeisig, ein sehr malerisch behandeltes Frauenbildnis dieses Meisters, ferner eine große Altartafel Crivellis, das energische Porträt von Signorelli, die große Waldlandschaft Ruisdaels und mehreres Andere.

Seit dem Jahre 1896 wurde die Entwicklung der Galerie wesentlich gefördert durch die Tätigkeit des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins. Dieser Verein übergibt die von ihm auf Vorschlag der Galerieverwaltung erworbenen Kunstwerke den Kgl. Museen zu dauernder Aufstellung und erwirbt auch Kunstwerke in der Absicht, dieselben den Kgl. Museen zu den Ankaufspreisen zu überlassen. Mit seiner Hilfe wurde eine Anzahl hervorragender Gemälde erworben, wie das Bildnis des Estienne Chevalier von Fouquet, das Männerbildnis des

jüngeren Holbein aus der Millaissammlung, Rembrandts Studie nach seinem Bruder mit dem vergoldeten Helm, sieben niederländische Meisterwerke des 17. Jahrhunderts aus der Clinton-Hope-Sammlung, sowie aus Sir Robert Peels Sammlung zwei große Bildnisse von der Hand van Dycks aus dessen italienischer Zeit. Die neuesten Erwerbungen, die gelegentlich der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums gemacht worden sind, sind die als Geschenk überwiesene Sammlung James Simon mit einer kleinen Zahl ausgewählter altitalienischer und altniederländischer Bilder, sowie die Galerie Adolf Thiem mit trefflichen dekorativen Bildern der Niederländer des 17. Jahrhunderts und einigen gewählten primitiven niederländischen und französischen Bildern, die beide in besonderen Räumen des oberen Stockwerks aufgestellt sind.

Eine sehr beträchtliche Zahl von Bildern wurde zu verschiedenen Malen ausgeschieden, namentlich um die für die hiesige Sammlung irgend entbehrlichen Stücke den Provinzialmuseen zuzuwenden.

Die Galerie enthält Denkmäler der Malerei von der späteren Zeit des Mittelalters bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, und zwar nur Werke der Tafelmalerei (auf Holz oder Leinwand), die sich in ihrem technischen Verfahren, sowohl in den Darstellungsmitteln wie in der Behandlungsweise, von der Handschriften- (Miniatur-) wie auch von der Wandmalerei wesentlich unterscheidet. Einzelne Ausnahmen, in denen für die Buchmalerei oder das Wandgemälde dieselbe technische Methode angewendet wurde wie für das Tafelbild, können hier außer Betracht bleiben. Die Buch- wie die Wandmalerei gehen der Tafelmalerei voraus und kommen früher zur Entwicklung.

Im früheren Mittelalter bediente sich die Wandmalerei öfters der Leimfarbe, welche auf die mit heißem Leim getränkte Mauerfläche aufgetragen wurde, bisweilen wohl auch des Temperaverfahrens (s. weiter unten). Zumeist aber wurde der sorgfältig geglättete und getrocknete Bewurf mit Kalkwasser wieder angefeuchtet, darauf die Zeichnung gebracht und nun die Malerei mit Farben, die mit Wasser angerieben und mit Kalk gemischt waren, aus-

geführt und, um dem Schatten mehr Kraft zu geben, mit Temperafarben nachgeholfen (dies das sog. »fresco secco«). Von diesem Verfahren unterschied sich wesentlich die eigentliche Frescomalerei, die erst seit Ende des 14. Jahrhunderts in Gebrauch kam und größere Übung voraussetzte. Im Fresco wurde die Malerei mit den Erdfarben, die mit Wasser und Kalk wie bei der früheren Methode gemischt waren, unmittelbar auf dem frischen, noch feuchten Mauerkalk aufgetragen, so daß sie mit diesem sofort sich verband und verhärtete (das sog. »buon fresco«); hier mußte allemal das auf dem frischen Bewurf begonnene Stück, so lange dieser noch feucht war, mithin am gleichen Tage, vollendet werden. Doch ward auch dieser Malerei bisweilen mit Tempera nachträglich mehr Vollendung und Kraft gegeben.

Die Tafelmalerei, deren dürftige Anfänge in das 11. und 12. Jahrhundert zurückgehen (jedoch auch im Altertum bereits angewandt), bediente sich bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, in Italien bis gegen Ende desselben, vorwiegend der Temperatechnik, d. h. einer Mischung der Farbstoffe mit in Wasser löslichen Bindemitteln, deren Hauptbestandteil das Eigelb bildete (an Stelle der im früheren Mittelalter gebräuchlichen Eiweiß- und Harzfarben). In Italien wurde das Bindemittel zumeist aus Eigelb und Feigenmilch, in den nördlichen Ländern aus Eigelb und Honig oder Wein hergestellt. Mit den so zubereiteten Farben wurde die Malerei auf der Holztafel, die vorher einen sorgfältig präparierten Kreidegrund erhalten hatte, ausgeführt und alsdann, nachdem sie wohlgetrocknet war, mit einem Firnis überzogen. Dieser, aus einer Mischung von Harz, zumeist Bernstein oder Sandarak, mit Leinöl bestehend, hatte sowohl das Bild vor Feuchtigkeit, Staub und dergl. zu schützen, wie auch der Färbung, die an sich glanzlos war, Schimmer und Leuchtkraft zu verleihen. Da indes die so bereiteten Farben sehr schnell trockneten, mußten vorher alle erforderlichen Töne auf der Palette oder in besonderen Schälchen präpariert sein, dann in flachen Lagen sowohl übereinander wie nebeneinander hin-

gesetzt und durch strichelnde Behandlung, das sogenannte »Schraffieren«, insbesondere bei sorgsamer Modellierung des Fleisches, möglichst ineinander übergeleitet und verbunden werden. Dies aber machte eine innige Verschmelzung der Töne und damit eine feinere Durchbildung der Form, wie auch eine größere Fülle und Lebhaftigkeit der Färbung unmöglich. Da zudem die Farbe erst durch den Firnis ihre volle Tiefe und Leuchtkraft erhielt, so war es für den Maler schwer, sich von vornherein der Wirkung zu versichern. Endlich bereitete der nachträglich aufgetragene Firnis an sich mancherlei Schwierigkeiten, sofern er nur langsam trocknete und durch seinen dunklen Ton die Wirkung beeinträchtigen konnte.

Die verschiedenen Nachteile der Temperatechnik führten, als das Bedürfnis nach höherer Vollendung in der Form wie in der Färbung, zugleich mit dem Streben nach größerer Naturwahrheit, lebhafter hervortrat, zur Erfindung der sogenannten Ölmalerei. Zwar waren Ölfarben längst im Gebrauch, insbesondere zur Bemalung von Holzstatuen, Wappen, Geräten, Mauerflächen, sowie zu ornamentalen Zwecken, und daher kann von einer Erfindung derselben im 15. Jahrhundert nicht die Rede sein. Allein ihre künstlerische Anwendung für Tafelbilder, die zugleich ihre Verfeinerung und Vervollkommnung voraussetzte, wirkte in Betracht der bedeutsamen Konsequenzen gleich einer epochemachenden Entdeckung. Es waren die Niederlande, speziell Flandern, und hier insbesondere die Brüder van Eyck, die im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts die neue Methode und damit die höchste Ausbildung der Tafelmalerei herbeiführten. So vollständig war die Umwälzung mittels des neuen Verfahrens, daß die darauf gegründete Darstellungsweise sofort zu einer Vollendung gelangte, die in mancher Hinsicht nicht wieder erreicht worden und auf die weitere Entwicklung der Malerei von größtem Einfluß gewesen ist.

Die technische Neuerung bestand nicht bloß darin, daß die Bereitung eines sehr geklärten und rascher trocknenden Firnisses, worauf sich zuerst das Augen-

merk richtete, erzielt wurde, sondern, was die Hauptsache war, sie betraf die Farben selbst. Zuerst wurden die Farben wahrscheinlich in der alten Temperamischung, bald aber mit einem leicht trocknenden Öl (in der Regel Nuß- oder Leinöl) angerieben, und alle Farbentöne erhielten einzeln, ehe sie aufgetragen wurden, einen kleinen Zusatz von geeignetem Firnis. Dadurch gelang es nicht nur, die Töne in zarten Übergängen zu verschmelzen, die mannigfachen Abstufungen des Lichts nachzubilden und der Formbildung größere Weichheit und Vollendung zu geben, sondern der Färbung von vornherein auch im Detail den erforderlichen Glanz sowie Tiefe und Leuchtkraft zu verschaffen. Eine solche Anwendung der neuen Technik setzte naturgemäß ein klares Bewußtsein höherer künstlerischer Ziele, ein tieferes Verständnis der natürlichen Formen und Lichtwirkungen voraus. Zugleich erweiterte sich der Kreis der Darstellung und umfaßte bald nicht bloß die ganze sichtbare Natur, sondern auch den Ausdruck des menschlichen Seelenlebens in bisher ungeahntem Umfange. — In Italien kam diese Technik erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (nach 1470) und auch dann erst allmählich in Aufnahme. Dort erfuhr sie im 16. Jahrhundert, dann gleichfalls in den nordischen Ländern, mannigfache Umbildungen. Die Künstler gingen nun, um die Form noch sorgfältiger zu modellieren und herauszuarbeiten und um das Helldunkel reicher abzustufen, zum Gebrauch der reinen Ölfarbe über, die ihnen ein öfteres Übermalen gestattete; den Firnis trugen sie dann erst auf die fertige Malerei als schützenden Überzug auf.

Sowohl die Temperagemälde wie die Ölbilder des 15. Jahrhunderts waren vorherrschend auf Holztafeln gemalt, die bisweilen mit Leinwand bedeckt, immer aber mit einem festen glatten Kreideüberzug versehen (grundiert) wurden; der bloßen Leinwand bediente man sich nur ausnahmsweise und zu besonderen Zwecken. Erst im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts kommt die Leinwand namentlich in Italien mehr und mehr in Ge-

brauch und verdrängt schließlich die Holztafel fast gänzlich. Dagegen wurde von der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts für Bilder von kleinerem und mittlerem Formate die Holztafel noch gern benutzt.

Die ältesten erhaltenen Denkmäler der abendländischen Tafelmalerei sind aus dem 12. Jahrhundert; verschiedene bemerkenswerte Bilder aus dem 13. Jahrhundert befinden sich in der Sammlung deutscher Originalskulpturen im Erdgeschoß. Doch ist zu jener Zeit, wie im 13. Jahrhundert überhaupt, einerseits die Buch-, andererseits die Wandmalerei noch bei weitem vorherrschend. Und zwar bilden in den nördlichen Ländern insbesondere die Buchmalereien, in Italien dagegen die Wandgemälde die maßgebende Kunst, unter deren Einfluß sich die Tafelmalerei entwickelt. Die gesamte Malerei dient in der ältesten Zeit, bis in das 15. Jahrhundert, vorwiegend religiösen und namentlich kirchlichen Zwecken. Wenn die Buchmalerei schon frühzeitig auch Werke weltlichen Inhalts ziert, und die Wandmalerei zum Schmuck der fürstlichen Schlösser, dann der Ritterburgen und der Rathäuser vielfach verwendet wird, so steht das Tafelbild im 13. und 14. Jahrhundert fast ausschließlich im Dienste der Kirche. Auch für das Privatleben bestimmt, hat es lediglich religiösen Zweck und Inhalt. Erst im 15. Jahrhundert beginnt es, neben den biblischen Gestalten und Vorgängen, die Erscheinungen der natürlichen Welt, zunächst das Bildnis, selbständig zu behandeln, und erweitert so immer mehr sein Stoffgebiet, indem es zugleich aus den profanen Sagenkreisen neue Vorstellungen aufnimmt. —

Ehe wir die einzelnen Räume der Galerie durchwandern, geben wir eine kurze Übersicht über ihren Bestand nach den einzelnen Schulen.

Altdeutsche Schule. Die altdeutsche Malerei ist in ihren verschiedenen Schulen vom 13. bis zum 16. Jahrhundert durch eine Zahl von charakteristischen und bedeutenden Werken vertreten. In der älteren Zeit nimmt sie, von früheren Kunstweisen nur mäßig beeinflußt (am meisten von der byzantinischen) eine ziemlich unab-

hängige Stellung ein und wird vornehmlich in der kölnischen Schule, von der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an bis gegen die Mitte des 15., zu hervorragenden Leistungen fortgebildet. Sie erfährt alsdann den Einfluß der Eyckschen Schule und tritt in eine neue Bahn ein; doch nimmt sie in den verschiedenen Provinzen eine eigentümliche Entwicklung, die sich insbesondere durch individuelle Charakteristik und Lebhaftigkeit des Ausdruckes kennzeichnet, aber auch leicht einen handwerksmäßigen Zug gewinnt. Leider wird die letzte Ausbildung, wenngleich durch die großen Künstler jener Zeit auf gewissen Gebieten erreicht, durch die politischen und kirchlichen Ereignisse gestört. — Die Gemälde, welche die Entwicklung vom 14. bis zum Ausgange des 15. Jahrhunderts vornehmlich charakterisieren, finden sich im Erdgeschoß zwischen den gleichzeitigen Skulpturen. Zwei dreiteilige Altarbilder der westfälischen Schule (Soest) und ein kleeblattförmiger großer Altaraufsatz der niedersächsischen Schule (Quedlinburg) gehören noch dem 13. Jahrhundert an. Aus dem 14. Jahrhundert stammt ein hervorragendes Altarbild der thronenden Madonna aus der böhmischen Schule sowie einige kleine Gemälde der kölnischen Schule; aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts zwei Altarflügel der ihr verwandten alt-nürnberger Schule (vom Meister Berthold?), die reizvolle Kreuzigung von Konrat Witz und die großen Altarflügel Hans Multschers.

Aus der spätern Zeit sind einige Meister der schwäbischen Schule hervorzuheben: Barth. Zeitblom, das Staffelbild zu einem seiner größten Altarwerke (606 A); M. Schongauer, die Anbetung der Hirten, ein kürzlich erworbenes Meisterwerk; Hans Burckmair aus Augsburg, eine hl. Familie (584); Hans Baldung Grien, mehrere kirchliche Gemälde, darunter eines seiner Hauptwerke (603 A); Christoph Amberger, zwei Bildnisse; vor allem aber der jüngere Hans Holbein mit vier vorzüglichen Bildnissen, darunter einem seiner Hauptwerke,

dem Kaufmann Georg Gisze. Es folgen aus der niederrheinischen Schule der Meister des Marienlebens mit 2 hübschen Tafeln und Barth. Bruyn mit einem seiner besten Werke (Nr. 588). Unter einer ganzen Reihe interessanter Gemälde des sächsischen Malers Lucas Cranach d. Ält. (insbesondere Nr. 567a und 589) sein bestes Werk, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Gut ist neuerdings auch die fränkische Schule vertreten, zumal es in den letzten Jahrzehnten gelang, eine der empfindlichsten Lücken, den oft beklagten Mangel an Werken Albrecht Dürers, auf unverhofft glückliche Weise durch einige hervorragende Bildnisse des Meisters, worunter der berühmte Holzschuher, und die 1506 in Venedig gemalte farbenprächtige »Madonna mit dem Zeisig«, auszufüllen. Ferner sind hier zu erwähnen: ein Hauptbild seines Schülers Hans von Kulmbach sowie die Bilder der nach Dürer gebildeten Albrecht Altdorfer (Nr. 658 B—E) und Georg Pencz.

Altniederländische Schule. In der nordischenMalerei des 15. Jahrhunderts nimmt diese Schule die erste Stelle ein. Sie hat das eigentliche Prinzip der Tafelmalerei entdeckt und sofort die Darstellung des realen Lebens in dem leuchtenden farbigen Schein aller Dinge bis ins kleinste Detail mit meisterhafter Technik ausgebildet. Hinsichtlich dieser Schule übertrifft die Berliner Galerie durch die Zahl ausgezeichneter Werke alle anderen öffentlichen Sammlungen. Voran steht das Hauptwerk der gesagten altniederländischen Malerei: die sechs neuerdings auseinander genommenen, beiderseitig bemalten Tafeln des Genter Altarwerks der Brüder Hubert und Jan van Eyck. Hieran schließen sich von Jan van Eyck: »Der Mann mit den Nelken«, die kleinen Bildnisse des Arnolfini und eines unbekannten älteren Mannes mit dem goldenen Vließ sowie eine frühe Kreuzigung an. Dann von einem der hervorragendsten selbständigen Zeitgenossen der van Eyck, von Roger van der Weyden, der die brabanter Schule begründete, drei Flügelaltare und ein Frauenbildnis, die

zum Teil zu seinen besten Werken gehören. Von einem anderen vielfach mit Roger und mit van Eyck selbst verwechselten Nachfolger van Eycks, dem Meister von Flémalle, eine Klage am Kreuz (Nr. 538a) und ein charakteristisches männliches Bildnis. Von anderen bedeutenden Nachfolgern der van Eyck sind Albert Ouwater in dem einzigen beglaubigten Gemälde, Dierick Bouts, Petrus Cristus und Gerard David in guten Bildern vertreten. — Als vorzügliche Vertreter der altfränzösischen Malerei besitzt die Galerie das Porträt des Estienne Chevalier mit dem hl. Stephan von Jan Fouquet und die Altarflügel von Simon Marmion.

Die **Niederländische Schule.** des 16. Jahrhunderts steht als Kunst einer Übergangszeit an künstlerischem Vermögen sowohl hinter der vorangegangenen als der nachfolgenden Malerei weit zurück und ist daher von vorwiegend historischem Interesse. Auf der einen Seite stehen die Meister, die unter dem Einflusse italienischer Vorbilder die nationale Eigentümlichkeit einbüßen, dafür aber eine neue, in der Freiheit der Darstellung und in der Formbildung entwickelte Kunst vorbereiten, auf der anderen diejenigen Meister, die mit der beginnenden Ausbildung der verschiedenen Gattungen der Kleinmalerei, des Sittenbildes, der Landschaft und des Stilllebens, eine neue Kunstepoche einleiten. Beide Gruppen sind sehr zahlreich vertreten. Zu der ersten zählen insbesondere Jan Gossaert (Mabuse), Herri Bles, Joachim de Patinir, Hieronymus Bosch, Jan van Scorel, Jean Bellegambe, Marten Heemskerck u. a. Vorzüglich vertreten ist, namentlich durch ein großes Madonnenbild, Quinten Massys, der die niederländische Kunstweise des 15. Jahrhunderts im Sinne der Renaissance fort- und umbildet. Von dem Begründer der Genremalerei Lucas van Leyden finden sich drei seiner seltenen Bilder, von dem Porträtmaler Antonis Mor ein Hauptwerk aus seiner ersten Zeit und ein gutes Bild aus späterer Zeit.

Vlämische Schule. An ihrer Spitze steht Rubens, zugleich ihr Schöpfer und ihr Führer, der die vlämische Malerei zu selbständiger und den größten Kunstepochen ebenbürtiger Bedeutung fortbildet. Von dem großen Meister hat Berlin allerdings keine so reiche Zahl umfangreicher Gemälde aufzuweisen wie München, Petersburg, Wien und Madrid, doch kennzeichnen die vorhandenen den Künstler nach seinen verschiedenen Seiten und haben zumeist durch außerordentliche malerische Qualitäten und als ganz von seiner Hand vollendete Werke hervorragenden Wert. Die Auferweckung des Lazarus (Nr. 783) ist ein treffliches Beispiel seiner großen Kirchengemälde, während die Diana auf der Hirschjagd (Nr. 774), die Befreiung der Andromeda (Nr. 785), das große Bacchanal (Nr. 776 B) und die kürzlich von Sr. Maj. dem Kaiser gespendete Diana im Bade (Nr. 762 C) die ganze Fülle von Heiterkeit und Lebenslust seiner mythologischen Darstellungen bekunden. In anderen Werken lassen sich die verschiedenen Stufen seiner fortschreitenden Entwicklung verfolgen: der hl. Sebastian (Nr. 798 H) verrät noch die Nachwirkung seines italienischen Aufenthaltes, der seine Formbehandlung läuterte; das 1881 erworbene Gemälde »Neptun und Amphitrite« (Nr. 776A), als Komposition ein Hauptwerk, vertritt wieder in anderer Weise die Zeit nach der Rückkehr des Meisters aus Italien; die schon genannten Gemälde sind aus seiner mittleren Zeit, während die hl. Cäcilie (Nr. 781), die lebensgroße Figur der Andromeda (Nr.776C) und die Diana im Bade den Künstler auf der vollen Höhe der Meisterschaft in seiner letzten Periode zeigen. Die Einnahme von Tunis (Nr. 798 G) gewährt als unvollendetes Gemälde Einblick in sein technisches Verfahren. — Auch von Rubens' größtem Schüler, Antonius van Dyck, besitzt die Galerie charakteristische, zum Teil sehr bedeutende Werke. In seinem Hauptfach, dem Bildnis, ist der Meister durch drei Bildnisse aus seiner Genueser Zeit vorzüglich vertreten. Von seinen Altargemälden sind einige aus seiner ersten Zeit, da er, noch ganz unter Rubens' Einfluß, dessen Weise fast noch zu

überbieten versuchte (z. B. die Verspottung Christi, Nr. 770); ein besonders ausdruckvolles Werk (die Beweinung Christi, Nr. 788) stammt aus seiner mittleren Periode, nachdem er sich in Italien durch das Studium der dortigen großen Meister selbständiger entwickelt hatte. Zu seinen reizvollsten Werken gehört das Nymphenbild (Nr. 782A). Ebenso ist Jordaens mit einem Familienstück gut vertreten.

Die großen Eigenschaften der vlämischen Schule, Schwung der Formen und Bewegtheit der Komposition, verbunden mit Fülle und Leuchtkraft der Färbung, geben sich auch in den Stilleben kund, sowohl im Tierstück monumentalen Umfangs wie im Blumenstrauß. In der Galerie hat diese Gattung insbesondere von Frans Snyders, Jan Fyt, Jan Brueghel, der in diese Periode übergreift, und Daniel Seghers gute Werke aufzuweisen. — Die Porträtmalerei der Schule zeigt nicht selten im Familienbild durch den großen Umfang und durch die stattlich festliche Erscheinung der Dargestellten sowie durch die malerische Umgebung einen ins Monumentale erhöhten Charakter. Wirkungsvolle Werke dieser Art sind von Cornelis de Vos und Gonzales Cox vorhanden.

Weniger reich ist das vlämische Sittenbild vertreten, das in der farbigen Schilderung eines fröhlichen, von Lust und Übermut erfüllten Volkslebens gleiche Vorzüge aufweist. Doch finden sich von dem jüngeren Teniers eine Reihe charakteristischer und zum Teil trefflicher Werke (Nr. 856, 866 C, 857 und 859). Von dem gleichen Meister ist das Bild Nr. 866 E, Neptun und Amphitrite, beachtenswert, da er hier, wie öfters, die Hauptfiguren einem großen Bilde des Rubens (Nr. 776A, s. S. 232) entnommen hat. Von Brouwer, dem genialen Maler des vlämischen Volkslebens, der mit treffendem Humor die feinste malerische Behandlung verbindet, ist eine in ihrer Art sehr seltene Landschaft, in der tageshellen Wirkung treu beobachtet und von geistreicher Behandlung, hervorzuheben (Nr. 853H). — In der Landschaft repräsentieren die älteren schon ge-

nannten Meister Jan Brueghel und Paulus Bril zwei verschiedene Richtungen; der erstere die zierliche farbenreiche Schilderung des heimatlichen Landes, der zweite die mehr dekorative Darstellung der südlichen Natur mit ihrem klassischen Formenreichtum, eine Gattung, auf deren weitere Entwicklung er großen Einfluß ausgeübt hat.

Holländische Schule. Die holländische Schule zeichnet sich durch eine seltene Vollständigkeit der größeren und kleineren Meister aus. Die Künstler, welche die Anfänge dieser Schule kennzeichnen, sind schon genannt. In der weiteren Entwicklung tritt, dem holländischen Volkscharakter entsprechend, nicht (wie in der vlämischen Schule) eine einzige hervorragende Persönlichkeit als bestimmender Mittel- oder Höhepunkt hervor; vielmehr schlagen eigentümlich angelegte Kräfte verschiedene Wege ein und begründen so eine ganze Anzahl von kleineren in sich selbständigen Gattungen. Zunächst entwickelt sich die Porträtmalerei, im Einklang mit der großen Rolle, welche die einzelne bürgerliche Persönlichkeit in dem neugegründeten Freistaate spielt. Auf diesem Felde ist neben N. Elias (Nr. 753A und B), Jan Ravesteijn, Paulus Moreelse und J. G. Cuijp, besonders Frans Hals, der an der Spitze der früheren holländischen Bildnismalerei steht, in einer von keiner Galerie außerhalb Haarlems erreichten Reihe von Werken vertreten, welche die Entwicklung des Künstlers verfolgen lassen (insbesondere Nr. 800 und 801, 801E, 766, 768, 801G, 801H). Er gehört zugleich durch seine Schilderung von charakteristischen Volkstypen zu den Begründern der holländischen Genremalerei; Beispiele dafür sind Nr. 801A, 801C, auch 801D. Neben Frans Hals zeichnet sich der Amsterdamer Bildnismaler Thomas de Keijser durch mehrere treffliche Werke aus (Nr. 750B und C).

Die reiche Entwicklung, welche die holländische Genremalerei nimmt, kommt in der Galerie zu einem sehr mannigfachen Ausdruck, und zwar sowohl die frühere Periode, die sich besonders in der Schilderung

einer abenteuernden Soldateska und eines derben Bauernstandes hervortut, als die spätere. Die letztere machte, neben einer mehr gemütlichen Auffassung des ländlichen Treibens und der beschränkten Existenz der kleinen Leute, mit Vorliebe das gesittete Leben der bürgerlichen Klassen, des »Mijnheer« und seines Hauses, zu ihrem Gegenstande. In dieser Gattung sind insbesondere Terborch, Jan Steen, Metsu, Pieter de Hooch und der Delftsche van der Meer zu nennen, alle gut und charakteristisch, wenn auch nur zumeist mit wenigen Werken vertreten. Dagegen sind die sogenannten Kleinmeister, wie Gerard Dou, Frans van Mieris, Slingeland, nur spärlich vorhanden. Hervorragende Werke der holländischen Genremalerei sind: von Terborch Nr. 791G und 793, von Jan Steen Nr. 795 und 795C, von Metsu Nr. 792 und 792C, von van der Meer Nr. 912B und C, von N. Maes Nr. 819C und eine Perle des holländischen Sittenbildes, eines der schönsten Werke von Pieter de Hooch Nr. 820B.

Was die Genremalerei besonders auszeichnet, ist die feine Ausbildung des Helldunkels, die zugleich die schwebende Stimmung des Vorgangs, die leise Bewegung des inneren Lebens zum Ausdruck bringt. Die dadurch bewirkte malerische Vollendung hebt die holländische Kunst auf die höchste Stufe. Hier ist es nun, ähnlich wie in der vlämischen Schule Rubens, ein über alle hinausragender Meister, Rembrandt van Rijn, der diese Ausbildung des eigentlich Malerischen vollzieht und auf die Entwicklung der holländischen Schule in ihrer zweiten Periode den bestimmenden Einfluß übt. Von ihm empfängt auch die Schilderung des Sittenlebens einen höheren künstlerischen Charakter; bedeutende Meister wie Pieter de Hooch, der Delftsche Vermeer, Nicolas Maes, stehen direkt unter seiner Einwirkung. Von Rembrandt selbst hat die Sammlung charakteristische, zum Teil ausgezeichnete Werke aus seinen verschiedenen Perioden aufzuweisen. Ein hervorragendes Werk des Meisters, von eigentümlichem Zauber ist das Bildnis seiner Gattin Saskia; zwei kleine Bildchen mit biblischen

Darstellungen (Nr. 805 und 806) sind treffliche Beispiele für die Wirkung des Helldunkels in der heimlichen Geschlossenheit des Hauses. Vor allem aber sind sieben Gemälde Rembrandts vorzügliche Zeugnisse der Meisterschaft aus seiner besten Zeit: »Die Vision Daniels«, von besonderem Reiz durch den poetisch-stimmungsvollen Ausdruck des Vorgangs, »Susanna mit den beiden Alten«, von blühender Färbung und Feinheit des Tons, »Joseph von Pothiphars Frau verklagt«, von unübertroffener Leuchtkraft des Kolorits, »die Predigt Johannis des Täufers«, eine der figurenreichsten Darstellungen des Meisters, vielleicht Vorlage für eine nicht ausgeführte Radierung ähnlich dem berühmten Hundertguldenblatt, der »Anslo«, der den bedeutendsten Werken des Meisters an die Seite zu stellen ist, das kraftvolle Bildnis der Hendrickje Stoffels und endlich »Rembrandts Bruder mit dem Goldhelm«. In jüngster Zeit kamen ein paar kleine Bilder als wertvolle Bereicherung hinzu: das Jugendwerk »Simson und Delila«, die phantastische Helldunkelskizze des »barmherzigen Samariters« und zwei Bilder aus der berühmten Sammlung Kann. Die Rembrandt-Schüler sind fast vollständig vertreten, besonders reizvoll G. Flinck in der »Susanna«.

Die Landschaft, die in der Schilderung der heimatlichen Natur jetzt auch die Stimmungen des atmosphärischen Lebens darstellt, hat in der Sammlung ihre tüchtigsten Vertreter. Von Jacob van Ruisdael finden sich unter einem Dutzend Gemälde zwei Fernsichten von Haarlem, eine große, stürmisch bewegte See, eine sumpfige Waldlandschaft, sowie kleinere Waldbilder, die zu seinen besten Werken zählen; von A. van der Neer eine ganze Reihe von zum Teil erlesenen Stücken; von dem auf dem Kontinente seltenen Philips de Koninck eine holländische Flachlandschaft mit weit ausgedehnter Ferne, zugleich ein bedeutsames Zeugnis für den Einfluß Rembrandts auf diesem Gebiet der holländischen Malerei; von A. van Everdingen zwei feine Bildchen mit norwegischen Motiven; eine vorzügliche Dünenlandschaft vom Haarlemer van der Meer.

Auch Hobbema, J. van Goijen, Hackaert, Joris van der Hagen, S. van Ruijsdael sind vertreten. — Nicht minder zeichnet sich durch gute Werke der besten Meister die mit dem Hirten-, Jagd- und Tierleben verbundene Landschaftsmalerei aus, eine Gattung, welche in Holland zu vollendeter Meisterschaft ausgebildet wurde. Besonders sind hier die Werke von Paulus Potter (Nr. 672A), Aelbert Cuijp (Nr. 681B), Adriaen van der Velde (Nr. 922B und C), Karel du Jardin (Nr. 848E und F), Philips Wouwerman (Nr. 899), Nicolaes Berchem (Nr. 986), Hendrick Mommers hervorzuheben. Auch das zu einer besonderen Gattung ausgebildete Architekturstück, ebenso das Seebild hat tüchtige Meister aufzuweisen. Für das erstere sind namentlich Barth. van Bassen (Nr. 695) und Emanuel de Witte (Nr. 898) zu nennen; im zweiten ist Ludolf Bakhuisen (Nr. 895) und Jan van de Cappelle, letzterer mit einem vorzüglichen Bilde (Nr. 875A) vertreten. Besonders reich und gut finden sich die verschiedenen Arten des Stillebens, die der Holländer mit jener Liebe und Sorgfalt gepflegt hat, die er dem Schmuck und Geräte seines reich ausgestatteten Hauses, den Blumen und Früchten seines wohlversorgten Gartens zuwandte. Treffliche Beispiele bieten die Gemälde von Jan Weenix (Nr. 974A und namentlich Nr. 919B), W. Kalf, Jan de Heem (Nr. 906 und 906B), Jan van Huijsum (Nr. 972A und B), Rachel Ruijsch und A. van Beijeren.

Italienische Schule. Die italienische Schule ist in einer Weise vertreten, die der Galerie ein ganz besonderes Interesse verleiht. Die bedeutsamen Anfänge, welche die Kunst des Trecento ausmachen und durch eine neu erwachte selbständige Naturanschauung eine neue Gestaltungsweise und damit die große Zeit der Malerei vorbereiten, sind durch eine größere Anzahl lehrreicher Beispiele gekennzeichnet, und zwar für die beiden Hauptschulen der Epoche, die florentinische und die sienesische. Von Giotto selbst, dem großen florentinischen

Meister und Hauptbegründer der neuen Entwicklung, hat die Galerie ein kleines Werk aufzuweisen; von einem seiner Schüler, Taddeo Gaddi, der dem Meister besonders nahestand, ein sehr bemerkenswertes Triptychon (Nr. 1079) sowie ein paar Tafeln, zu einer größeren Folge gehörig, denen Kompositionen Giottos zugrunde liegen (Nr. 1073 und 1074). Charakteristisch für die Schule Giottos ist auch die Madonna von Agnolo Gaddi. Beachtenswerter als sein Triptychon (Nr. 1064A) ist das reizende Altärchen Bernardo Daddis (Nr. 1064), das zugleich den Einfluß der Sienesen zeigt. — Noch besser stellt sich die Schule von Siena dar, besonders anziehend durch den Liebreiz ihrer Bildungen, der sich auch in der Färbung ausspricht. Von dem Hauptwerk der Schule, das ihre bedeutsamen Anfänge und für Siena den Übergang zu der neuen großen Epoche der Malerei bezeichnet, von dem umfangreichen Altarwerke des Duccio (in den Jahren 1308 bis 1310 für den Dom von Siena gemalt), besitzt die Galerie ein Predellenstück (Nr. 1062 A). Dann finden sich von Simone Martini eine tiefempfundene kleine Grablegung und von Lippo Memmi mehrere Madonnenbilder vor (davon Nr. 1081 A mit seinem Namen bezeichnet), ferner von den Nachfolgern, die für Siena Bedeutung erlangt haben, insbesondere von Pietro Lorenzetti und Bartolo di Maestro Fredi, echte Werke sowie eine Anzahl guter Schulstücke. Auch die sienesische Malerei des Quattrocento, die wir hier anschließen, weil sie mit der großen Entwicklung der neuen Epoche nicht Schritt zu halten vermochte, hat charakteristische Erzeugnisse aufzuweisen, namentlich Werke von Sassetta, Neroccio di Bartolommeo, Giovanni di Paolo. Endlich sind noch andere Schulen und Meister, die im Trecento neben Florenz und Siena eine sekundäre Stellung einnehmen, in der Galerie vertreten: Alegretto Nuzi von Fabriano, Barnaba von Modena, die altvenezianische und altpaduanische Schule.

Die besondere Stärke der Sammlung liegt in dem Besitz von großen und kleinen Werken aus der bedeut-

samen Periode des Quattrocento. Von den führenden Künstlern des 15. Jahrhunderts wurde bald eine hohe Meisterschaft erreicht, indem sich mit der plastischen Durchführung der Formen, dem großen monumentalen Zug, dem immer weitere Gebiete umfassenden Studium der Natur eine immer zunehmende Herrschaft über die Darstellungsmittel verband. Aus dieser Zeit hat die Galerie in seltener Vielseitigkeit Werke aller namhaften Schulen aufzuweisen, darunter solche, die über die historische Bedeutung hinaus ein tieferes künstlerisches Interesse gewähren. Daher ist die hiesige Sammlung vornehmlich geeignet, von der vielseitigen und umfassenden Entwicklung des 15. Jahrhunderts eine deutliche Vorstellung zu geben. Doch bleibt dabei zu berücksichtigen, daß diese Kunst, die venezianische Schule ausgenommen, vor allem in der Wandmalerei (»buon fresco«) zu Leistungen von höchstem künstlerischen Werte sich erhoben hat, während sie in den Tafelbildern noch schüchtern und mit sichtbarer Anstrengung ein neues Gebiet betritt.

Aus der toskanischen Schule, die das Hauptglied in der Kette jener Entwicklung bildet, sind Hauptwerke vorhanden von Masaccio, Fra Angelico, dessen Jüngstes Gericht (Nr. 60 A) zu den schönsten Werken des durch die hohe Anmut seiner Gestalten wie durch den Ausdruck innig reiner Empfindung ausgezeichneten Meisters gehört; ferner von Benozzo Gozzoli, Fra Filippo und Filippino Lippi, Botticelli, Raffaellino del Garbo, Piero di Cosimo, zum Teil von selbständigem und großem künstlerischen Reiz (z. B. Nr. 106, 69, 98, 90). Auch von Domenico Ghirlandajo, der für Florenz einen der Höhepunkte des Quattrocento bedeutet, finden sich charakteristische Leistungen. Von Verrocchio besitzen wir eine Madonna (Nr. 104 A), die die Einfluß der Bronze-Plastik und ihrer Formenstrenge auf die Malerei bekundet, von Piero Pollaiuolo die Verkündigung und von seinem Bruder Antonio Pollaiuolo den David (erworben 1890), einen interessanten Versuch zur Einführung der Öltechnik. — Neue

Elemente bringt die umbrisch-toskanische Schule hinzu in der perspektivischen Behandlung der Form, in der Durchbildung des Nackten, in der Sättigung und Leuchtkraft der Färbung. Auf diesem Felde treten Fiorenzo di Lorenzo, Melozzo da Forli und besonders Signorelli hervor, der letztere mit ausgezeichneten Werken. — Aus der umbrischen Schule finden sich Bilder von Gentile da Fabriano, Bonfigli, Pinturicchio, Spagna, Bertucci; doch fehlt der Führer der Schule, Perugino. — Von der oberitalienischen Malerei ist die Schule von Padua durch deren Begründer Francesco Squarcione, ihren Führer Mantegna, den Meister perspektivischer Formendurchbildung und scharfer Charakteristik, und den seltenen Parentino gut vertreten; mehr noch gilt dies für die verwandten Schulen von Bologna und Ferrara, aus welchen die Galerie das Hauptwerk des Cosmè Tura von hohem phantastischem Reize (Nr. 111), sowie tüchtige Werke von Fr. Cossa, Ercole Roberti, F. Maineri, Marco Zoppo, Lorenzo Costa u. a. besitzt. — Einen sehr bedeutsamen Gang nimmt die Entwicklung der venezianischen Schule, indem sie mit Einführung der neuen Technik durch Tiefe und Leuchtkraft des Kolorits die malerische Darstellung vollendet. Auch dafür bietet die Galerie zahlreiche bezeichnende Beispiele. Aus der frühen Zeit ist ein sehr seltener Meister vertreten: der Veroneser Vittore Pisano, der als vortrefflicher Porträtist (besonders durch seine Medaillen berühmt) und als scharfer Beobachter des Naturlebens auf den Fortgang der Schule von Einfluß gewesen ist. Von Antonello da Messina, der die ausgebildete Ölmalerei nach Venedig bringt, finden sich mehrere jener ausgezeichneten Bildnisse, die den Meister neben die größten Künstler aller Zeiten stellen. Von dem eigentlichen Führer der Schule, Giovanni Bellini, und den unter seinem Einfluß stehenden Zeitgenossen, wie Cima und Carpaccio, von den kleineren Meistern der Schule und den mit den Bellini

wetteifernden Vivarini, sowie von dem eigenartigen Carlo Crivelli sind eine Reihe von Werken vorhanden, darunter einzelne treffliche Leistungen (so der von Engeln betrauerte Christus, Nr. 28, und die Auferstehung von Giov. Bellini, das große Altarbild des Luigi Vivarini, Nr. 38, das große Madonnenbild von Carlo Crivelli, Nr. 1156 A, und die eben erworbene Pietà von Carpaccio). Endlich sind auch die Schulen von Vicenza, Verona und Mailand durch die Montagna, Buonsignori, Girolamo da Libri, Bagognone, Foppa u. a. vertreten.

Von hervorragenden Werken aus der Blütezeit der italienischen Malerei findet sich nur eine kleinere Anzahl, eine empfindliche, wohl nicht mehr auszufüllende Lücke. Immerhin vermag das Vorhandene eine Vorstellung von der großen Periode zu geben. Von Raffael mehrere anziehende Jugendwerke, die seine Entwicklung innerhalb der umbrischen Schule und über dieselbe hinaus charakterisieren (Nr. 146, 247 A, 248); von Fra Bartolommeo ein großes Altarbild; die Tafel von Andrea del Sarto (Nr. 246), von Franciabigio, dem Freunde und Arbeitsgenossen Andreas, zwei gute Bildnisse, sowie von dem späteren trefflichen Bildnismaler Bronzino die Porträts des Ugolino Martelli und der Eleonore von Toledo. Ferner aus der lombardischen Schule vor allem ein höchst beachtenswertes Altarbild, das früher nur für ein Werk aus der mailändischen Schule galt, aber wohl im wesentlichen als eigenhändiges Werk des großen Meisters Leonardo da Vinci angesprochen werden darf (Nr. 90 B); ein Jugendwerk des Gaudenzio Ferrari (Nr. 213), ein gutes Gemälde des seltenen Boltraffio (Nr. 207), die Caritas von Sodoma (Nr. 109); endlich aber ein Hauptbild des Correggio, Leda mit dem Schwan (Nr. 218). Aus den Schulen von Bologna und Ferrara mehrere Bilder von Franc. Francia und seinen Schülern, von Garofalo und Mazzolino. — Den Höhepunkt der venezianischen Schule bezeichnen mehrere Bildnisse von Tizian, darunter das

des Töchterchens des Roberto Strozzi; dazu ein männliches Bild von Giorgione, das vortreffliche Bild einer jungen Römerin von Sebastiano del Piombo, aus Schloß Blenheim, ein Bild, das uns die Kunst des Cinquecento in ihrer schönsten Blüte vergegenwärtigt, ferner verschiedene Altartafeln von Paris Bordone, Tintoretto und Lorenzo Lotto; von den beiden letzten noch je zwei treffliche Bildnisse; endlich auch profane Malereien zum Palastschmuck von Paolo Veronese und Tintoretto. Vorzüglich ist die an die Venezianer sich anschließende Schule von Brescia in ihren besten Meistern Moretto (Bonvicino), Romanino und dem seltenen Savoldo vertreten; die Altartafel Morettos (Nr. 197) gehört zu seinen schönsten Werken.

Die Nachblüte der italienischen Kunst im 17. Jahrhundert, jetzt freilich weniger geschätzt als früher, ist in der Sammlung zum Teil sehr gut vertreten; sowohl die akademische Richtung von ihrer besten Seite in einem Hauptwerke von Guido Reni (Nr. 373) und ausgezeichneten Bildnissen von Agostino Carracci, Domenichino und Carlo Maratti, wie die naturalistische Gegenströmung in Caravaggio. — Endlich zeigt sich der letzte Aufschwung der italienischen Malerei (am Ende des 17. und im 18. Jahrhundert) von künstlerischem Wert durch das Verständnis farbiger dekorativer Wirkung und durch virtuose Behandlung unter dem Einfluß der venezianischen Meister; ein Hauptbild von Luca Giordano, vortreffliche Werke von Tiepolo und eine Ruinenlandschaft von G. P. Panini, sowie Städteansichten von A. Canale, Belotto und namentlich von Guardi sind hier hervorzuheben.

Spanische Schule. Durch einige Hauptwerke der größten Meister der Blütezeit, der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ist die spanische Schule vertreten. Ihre Meisterschaft besteht in der malerischen, auf Helldunkel und Kraft oder auf Feinheit des Tons gerichteten Behandlung, mit der sich lebensvoller Naturalismus,

energische Charakteristik und öfters der ergreifende Ausdruck gesteigerter religiöser Empfindung wirksam verbinden. Zu beachten sind besonders zwei große Bilder Zurbarans, und das schöne Frauenbildnis und das frühe Jugendbild der Musikanten von Velazquez, die Verzückung des hl. Antonius, und die stattliche Anbetung der Hirten von Murillo, die zu den schönsten Werken des Meisters zählt, sowie der hl. Sebastian von Ribera. Von den namhaften Zeitgenossen und Schülern dieser großen Meister, Alonso Cano, Carreño und Cerezo hat die Galerie einige gute Werke aufzuweisen, seit neuester Zeit auch interessante Arbeiten vom letzten Meister der älteren spanischen Malerei, Francisco Goya.

Französische Schule. Die französische Schule umfaßt nur eine kleine Anzahl von Gemälden, doch gibt diese kleine Zahl von der Entwicklung der französischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts ein nahezu vollständiges Bild. Von Nicolas Poussin finden sich einige mythologische Darstellungen, glückliche Beispiele seiner edlen Formgebung und auf stilvolle Größe gerichteten Kompositionsweise; namentlich aber ist die Ansicht von Acqua acetosa nicht nur sein Hauptwerk in dieser Gattung, sondern eines der schönsten Werke der klassischen Landschaftsmalerei überhaupt. Ihr steht die große, kürzlich erworbene Ansicht aus der Umgebung Roms von Gaspard Dughet nahe. Von Claude Lorrain zwei italienische Landschaften. Von Charles Lebrun ist ein großes Familienporträt vorhanden, vielleicht das bedeutendste seiner Werke. Von den Bildnismalern, welche die Persönlichkeit von ihrer glänzenden Seite und in lebhafter, der Welt zugewendeter Beweglichkeit anziehend zu schildern wissen, sind mehrere Hauptmeister mit ausgewählten Stücken vertreten: Pierre Mignard, Nic. Largillière und Antoine Pesne, letzterer am Berliner Hofe von Friedrich I. und Friedrich dem Großen beschäftigt, der die zu hoher Meisterschaft gelangte französische Kunst seiner Zeit wohl zu

schätzen wußte. Besonders bemerkenswert ist das große Selbstporträt mit seinen Töchtern, eine neue Erwerbung. — Endlich finden sich von Antoine Watteau, der das heitere lebensfrohe Treiben der Gesellschaft jener Zeit inmitten der anmutigen Natur mit vollendetem malerischem Reiz darstellte, mehrere gute Gemälde (eine große Anzahl seiner Werke sowie von Bildern seiner Nachfolger bewahren die königlichen Schlösser), während von den Malern, die, dem Zuge des Zeitalters folgend, bald mit derberem Reiz die unverhüllte Sinnlichkeit, bald die sinnliche Anmut in einem Schleier von Empfindsamkeit und Unschuld wohl zu schildern verstanden, nur J. B. Greuze in einem charakteristischen Bilde vorhanden ist. Von dem seltenen, in seinen Farben besonders geschmackvollen Maler Chardin kam erst kürzlich ein schönes Stillleben in die Galerie.

Englische Schule. Durch dankenswerte Geschenke und durch Erwerbungen hat das Museum in den letzten Jahren eine Anzahl Werke dieser im 18. Jahrhundert neben der französischen Schule hervorragendsten Malerschule erhalten: zwei wertvolle Bildnisse von Sir J. Reynolds, das Porträt des John Wilkinson von Thomas Gainsborough, männliche Porträts von Th. Lawrence, Reaburn und Romney, und ein besonders feines Frauenbildnis von dem letzteren. Auch der vielgereiste Zoffany und der Landschafter Wilson sind charakteristisch vertreten. Bei diesen Bildern des 18. Jahrhunderts hat man auch die deutschen dieses Jahrhunderts eingereiht; interessante Porträts von Graff, Chodowiecki, Angelica Kauffmann und Genrebilder von Chodowiecki, die denen von Watteau und Greuze nachgebildet sind.

Durch den Umgang, der sich an die Haupttreppe anschließt, gelangt man links zu den Kabinetten und Sälen der niederländischen und deutschen Malerschulen; rechts zu den Italienern, Spaniern und der Malerei des 18. Jahrhunderts.

Wir wenden uns zunächst nach links, zu dem ersten kleinen

Oberlichtsaal 73

der zurzeit für die von den Erben, den Herren Professor Karl v. Wesendonk und F. W. Freiherr Dr. v. Bissing, bereitwilligst leihweise ausgestellte Sammlung v. Wesendonk (daher nicht im Verzeichnis der Gemäldegalerie) verwendet ist, eine Auswahl von einigen dreißig Bildern aus der umfangreichen, von dem verstorbenen Herrn Otto Wesendonk zusammengebrachten Galerie. Fast alle Schulen sind in dieser kleinen Sammlung vertreten. Hervorzuheben sind unter den Italienern die Madonna von Moretto (Ausschnitt aus einer größeren Komposition) sowie eine Madonna von L. Costa, unter den Spaniern der betende Mönch von Zurbaran, unter den Holländern, die der Zahl nach überwiegen, ein Hauptwerk aus der Frühzeit Adriaen van Ostades (das Ehepaar, in reich belebter Dorfstraße, die Portraits von anderer Hand) und eine mittelgroße, wirkungsvolle Landschaft mit Ruine von Jacob van Ruisdael, ein paar treffliche kleinere Landschaften von Jan Vermeer van Haarlem, die eine unter dem Namen Hobbema; Bilder von G. Terborch, Bourße (als P. de Hooch bez.), Q. Brekelenkam u. a. Einige kunsthistorisch interessante altniederländische und altdeutsche Tafeln an den Schmalwänden, dabei eine der schönsten Landschaften Joachim Patiniers, sowie ein wertvolles Frauenporträt von dem englischen Maler Sir Joshua Reynolds befinden sich in der Leihgabe.

Die historische Folge, in der die niederländischen und deutschen Gemälde, die die Kgl. Museen besitzen, aufgestellt sind, beginnt mit dem folgenden

Kabinett 72, Genter Altar der Brüder van Eyck.

*512—523. Hubert und Jan van Eyck, 12 Tafeln aus dem epochemachenden Hauptwerke der altniederländischen Malkunst. Der Altar wurde im Auftrage

des Jodocus Vydt und seiner Gattin Isabella Burluut für deren Kapelle in der Kirche S. Johann (jetzt S. Bavo) zu Gent von Hubert van Eyck († 1426) entworfen und bis zu einem nicht genau feststellbaren Grade ausgeführt, von dem jüngeren Bruder Jan vollendet (1432). Das untere Mittelbild wie die darüber befindlichen Einzelgestalten Gottvaters, Johannis und Mariä sind noch in der Kirche S. Bavo zu Gent (hier Kopien; die Anbetung des Lammes unten, 524, um 1550, und Gottvater oben, 525, von Michiel van Coxie), während die beiden oberen äußersten Flügel mit Adam und Eva in die Galerie zu Brüssel gekommen sind. Für die Anordnung ist die photographische Wiedergabe des Ganzen zu vergleichen (rechts vom Fenster). An der dem Fenster gegenüberliegenden Wand ist der Altar mit geöffneten Flügeln sichtbar. Die Flügelbilder der unteren Reihe mit den Richtern, Streitern Christi, hll. Einsiedlern und Pilgern (512, 513, 516, 517) sind die Originale. Von den oberen Flügeln dieser Innenseite sind (auf den abgeschrägten Ecken des Saales) links die singenden Engel und rechts die musizierenden (514, 515). Auf der Wand links findet man die vier Tafeln von der unteren Reihe der Außenseite, das Stifterpaar mit den beiden Johannes (518, 519, 522, 523), auf der Wand rechts die vier Tafeln von der oberen Reihe der Außenseite, die Verkündigung (520, 521; die beiden schmalen mittleren Teile sind moderne Kopien).

Kabinett 70

enthält zumeist kleinere Werke der niederländischen und französischen Meister des 15. Jahrhunderts, dabei besonders hervorzuheben:

*533. 539. Dirk Bouts, Zwei Flügel von dem beglaubigten Hauptwerke des Meisters (1467 vollendet), dessen Mittelstück mit dem Abendmahl Christi sich noch in der Peterskirche zu Löwen befindet: Elias in der Wüste und das Passahfest.

532 A. Aelbert van Ouwater, Die Auferweckung des Lazarus. Das einzige beglaubigte Werk dieses um 1450 in Haarlem tätigen Meisters.

An den Schrägwänden:

*1645, 1645 A. Simon Marmion, Die Legende des hl. Bertinus, zwei Altarflügel aus dem Kloster St.-Omer.

529 C. Hans Memling, Maria mit dem Kind.

An der Rückwand:

545 C. Dierick Bouts, Maria mit dem Kind.

*538 A. Der Meister von Flémalle, Christus am Kreuze mit Trauernden.

525 F. Jan van Eyck, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, Jugendwerk des Meisters.

523 A. Jan van Eyck, Bildnis des Giovanni Arnolfini.

*545 D. Roger van der Weyden, Brustbild einer jungen Frau.

532. Petrus Cristus, Brustbild einer Frau.

525 D. Jan van Eyck, Bildnis eines Mannes mit dem goldenen Vließ.

An der Ausgangswand:

523 B. Petrus Cristus, Die Madonna mit dem Karthäuser.

529 C. Hans Memling, Bildnis eines alten Mannes.

549 A. Roger van der Weyden, Die Madonna in Halbfigur.

*1631. Geertgen tot Sint Jans, Johannes d. T.

1617. Jean Fouquet (der Hauptmeister der französischen Malerei des 15. Jahrhunderts), Estienne Chevalier mit dem hl. Stephan.

537 und 537 A. Der Meister von Flémalle, je ein Männerporträt.

*525 C. Jan van Eyck, Die Madonna in der Kirche.

*525 A. Jan van Eyck, Der Mann mit den Nelken.

Im folgenden

Kabinett 68

an der Eingangswand ebenfalls Werke der niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts, sonst altniederländische Bilder von Anfang des 16. Jahrhunderts, an der Ausgangswand fast ausschließlich Arbeiten der in den holländischen Provinzen tätigen Maler.

*535. Roger van der Weyden, Flügelaltar: Anbetung des Kindes, Sibylle von Tibur, der Stern erscheint den Königen. Hauptwerk aus der späteren Zeit des Meisters. Stiftung Peeter Bladelins.

529 A, 529 B. Petrus Cristus, Verkündigung und Geburt Christi. Jüngstes Gericht (datiert 1444 und bezeichnet).

An der gegenüberliegenden Wand:

644. Jan van Scorel, Bildnis des van der Dussen.

584 B. Lucas van Leyden, Madonna mit Engeln und dem Stifter.

574 A. Lucas van Leyden, Die Schachspieler. Interessant als eine der ältesten Genredarstellungen.

644 B. Jan van Scorel. Bildnis eines Mannes.

585 A. Antonis Mor, Die Utrechter Domherren Cornelius van Hoorn und Antonius Taets (1544). Frühestes bekanntes Werk des Meisters.

595 B. Antonis Mor. Bildnis der Herzogin Margarethe von Parma.

An der Rückwand:

1631 A. Nachfolger des Geertgen tot Sint Jans, Madonna mit Kind. H. Michael und Stifter.

1647 A. Hieronymus Bosch, Johannes auf Pathmos.

Von hier aus betritt man den

Oberlichtsaal 69

der größere Tafeln der niederländischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts enthält: an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand mehrere Hauptwerke der älteren Zeit, ebenso an der Eingangswand, an den Schmalwänden rechts und links jüngere Schöpfungen, von Quentin Massys, Jan Gossaert und gleichzeitigen, zumeist in den südlichen Niederlanden zu Anfang des 16. Jahrhunderts tätigen Meistern.

An der Eingangswand:

573. Gerard David, Die Kreuzigung.

An der Rückwand:

529 E. Petrus Cristus, Johannes der Täufer.

534 A. Roger van der Weyden, Marienalter.

*534 B. Roger van der Weyden, Johannesalter.

*1622 A. Hugo van der Goes, Die Geburt Christi.

Nächst dem Portinari-Altar in Florenz das Hauptwerk des Meisters.

529 F Petrus Cristus, Die hlg. Katharina.

Linke Schmalwand:

*561. Quentin Massys, Die thronende Madonna.

574 C. Quentin Massys, Klagende Frau aus einem Passionsbilde, Fragment.

608. Joachim de Patinir, Ruhe auf der Flucht.

633 A. Joos van Cleve, Bildnis eines jungen Mannes.

633 B. Joos van Cleve, Bildnis einer Frau.

Rechte Schmalwand:

641. Jan Bellegambe, Flügelaltar: Das jüngste Gericht.

551 A. Jan Gossaert, Christus am Ölberg. Aus der Frühzeit des Meisters.
586 A. Jan Gossaert, Bildnis eines Mannes.
650. Jan Gossaert, Maria mit dem Kinde.

Von diesem Oberlichtsaal 69 aus kann man, einen kleinen Durchgangsraum (71) und das Haupttreppenhaus durchschreitend, direkt in die Abteilung der italienischen Bilder gelangen, zuerst in den Saal 34.

Um die Gemälde der deutschen Schule und niederländischen Schulen des 17. Jahrhunderts weiter zu besichtigen, betritt man wieder das Kabinett 68, dann das

Kabinett 67

mit den Werken der oberdeutschen Hauptmeister, Schongauer, Dürer, Hans Holbein d. J., Altdorfer. Die Anfänge der deutschen Malerei im 13., 14. und 15. Jahrhundert sind im 1. Stock des Kaiser-Friedrich-Museums zu studieren, wo in den Sälen 24, 23, 21 die ältesten deutschen Tafelbilder zusammen mit den Bildwerken aufgestellt sind.

An der Eingangswand und der Ausgangswand sind die vier Männerporträts von Holbein d. J. ausgestellt, die Wand gegenüber dem Fenster beherrscht Dürer.

*586 D. Hans Holbein d. J., Bildnis eines älteren Mannes. Aus der späteren engl. Zeit des Meisters.
584. Hans Burckmair, Die hl. Familie (1511).
638 E. Albrecht Altdorfer, Die hl. Nacht (etwa 1512).
*586. Hans Holbein d. J., Bildnis des Georg Gisze. Bezeichnet und datiert 1532. Farbiges Hauptwerk.
606 A. Bartholomäus Zeitblom, Das Schweißtuch der hl. Veronika.
1656. Konrad Witz. Christus am Kreuz.
583. Christoph Amberger, Bildnis des Sebastian Münster (1552).

*1629. Martin Schongauer, Die Geburt Christi. Eines der wenigen von dem Meister selbst ausgeführten Tafelbilder. — Die Flügelbilder daneben sind weit schwächer, in der Werkstatt nach Kupferstichen Schongauers gemalt.

*557 C. Albrecht Dürer, Bildnis des Kurfürsten Friedrichs des Weisen von Sachsen. Charaktervolles Jugendwerk. In Wasserfarben auf Leinwand um 1496 ausgeführt.

*557 E. Albrecht Dürer, Bildnis des Nürnberger Patriziers und Ratsherrn Hieronymus Holzschuher (datiert 1526), das berühmteste und wirkungsvollste Porträt des Meisters. Im Originalrahmen.

*557 F. Albrecht Dürer, Die Madonna mit dem Zeisig (1506 in Venedig gemalt).

*557 D. Albrecht Dürer, Bildnis des Nürnberger Ratsherrn Jakob Muffel (datiert 1526).

*564 A. Lucas Cranach d. Ält., Die Ruhe auf der Flucht. Bezeichnet und datiert 1504. Das früheste beglaubigte, zugleich das anmutigste und farbenprächtigste Bild des Meisters.

556. Christoph Amberger, Bildnis des Kaisers Karl V (1532).

586 C. Hans Holbein d. J., Bildnis eines Mannes (1541 datiert).

*557 G. Albrecht Dürer, Brustbild einer Frau (wohl 1506 in Venedig gemalt, von besonderem malerischen Reiz).

638 B. Albrecht Altdorfer, Die Ruhe auf der Flucht (1510).

586 B. Hans Holbein d. J., Bildnis eines jugendlichen deutschen Kaufherrn (1533 datiert).

603 A. Hans Baldung Grien, Flügelaltar mit der Anbetung der Könige. Aus der früheren Zeit des Meisters (1507).

1234 B. M. Schaffner, Vier Heilige.

Kabinett 65

enthält ebenfalls deutsche Bilder aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, hauptsächlich Arbeiten des älteren Cranach, aber auch einige schwäbische (Strigel), fränkische (G. Pencz) Tafeln und wenige niederdeutsche (B. Bruyn).

563. Lucas Cranach d. Ält., Flügelaltar mit dem Jüngsten Gericht. Kopie nach Hieronymus Bosch. Aus der früheren Zeit des Meisters.

*588. Bartel Bruyn d. Ält., Bildnis des Bürgermeisters Ryht. Datiert 1525. Eines der besten Porträts des Meisters.

619 B. 619 A. Der Meister von Meßkirch, Zwei Tafeln mit Einzelgestalten von Heiligen.

An der Rückwand:

603. Hans Baldung Grien, Die Kreuzigung. Datiert 1520.

603 B. Hans Baldung Grien, Beweinung Christi.

An der Ausgangswand:

638 A. Albrecht Altdorfer, Landschaft mit Satyrfamilie. Datiert 1507.

582, 587. Georg Pencz, Die Bildnisse des Erhard Schwetzer und seiner Gattin. Datiert 1544.

593. Lucas Cranach der Ältere, Der Jungbrunnen. Datiert 1546.

631. Der Meister von Meßkirch, Christus am Ölberg.

589. Lucas Cranach der Ältere, Kardinal Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus. Datiert 1527. Farbenkräftiges Werk aus der mittleren Zeit des Meisters.

In dem an das Kabinett 65 anstoßenden kleinen

Oberlichtsaal 66

sind vorwiegend Arbeiten von Lucas Cranach und seiner Schule ausgestellt, das Hauptwerk des Dürer-Schülers Hans von Kulmbach sowie mehrere andere etwa gleichzeitige deutsche Gemälde.

559. Lucas Cranach der Ältere, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Brustbild in Lebensgröße.

569, 572. Hans Burckmair, Zwei Altarflügel mit Heiligen.

*596 A. Hans von Kulmbach, Die Anbetung der Könige. Datiert 1511. Ein Hauptwerk dieses Dürer-Nachfolgers.

Nun zurück durch das Kabinett 65 gelangt man zu den Sälen und Kabinetten, in denen die niederländischen Bilder des 17. Jahrhunderts aufgestellt sind.

Saal 62. Vlämische Bilder des 17. Jahrhunderts.

In diesem zweifenstrigen Raume, der durch ein altniederländisches Kamin und ein paar holländische Möbel der Zeit einen wohnlichen Charakter hat, haben Bilder kleineren Formats von Rubens und seiner Schule Platz gefunden, an der Kaminwand:

831. Cornelius de Vos, Bildnis eines Ehepaares.

775. Abraham Janssens und Frans Snyders, Vertumnus und Pomona.

777. Abraham Janssens und Frans Snyders, Meleager und Atalante.

765. Jan Brueghel, Landschaft mit dem hl. Hubertus.

678. Jan Brueghel, Schmiede des Vulcan.

An der linken Schmalwand:

776 E. P. P. Rubens, Landschaft mit dem Schiffbruch des Aeneas.

763. P. P. Rubens, Bildnis eines Kindes des Meisters.
798 G. P. P. Rubens, Die Eroberung von Tunis durch Kaiser Karl V.; skizzierter Entwurf um 1618 gemalt.

An der rechten Schmalwand:

782. Antonius van Dyck, Bildnis des Thomas François de Carignan, Prinzen von Savoyen.
785. P. P. Rubens, Perseus befreit Andromeda.
762 A. P. P Rubens, Bildnis der Isabella Brant, des Meisters erster Gattin.

Kabinett 59

mit den Werken des Frans Hals, der hier so reich und mannigfaltig vertreten ist wie in keiner anderen Galerie außerhalb Harlems. Daneben die Werke einiger Nachfolger und Zeitgenossen.

An der Eingangswand:

*801 H. Frans Hals, Tyman Oosdorp; aus später Zeit.
853 H. A. Brouwer, Landschaft mit Schafherde.
983 D. A. v. Beijeren, Tote Fische.
905 A. Frans Hals d. J., Stilleben.

An den beiden schrägen Wänden:

*800, *801. Frans Hals, Junger Mann und junge Frau; Meisterwerke der mittleren Zeit, hell und blond.

An der Rückwand:

*801 C. Frans Hals, »Hille Bobbe«, von derbem Humor und breitester, genialer Malweise.

An der Ausgangswand:

*801 G. Frans Hals, »Die Amme mit dem Kinde«, von überraschender Wahrheit des Ausdrucks und realistischer Behandlung; sowie mehrere Bildnisse von Hals in kleinem Format

(766, 767, 801 F) und zwei Genrebilder von G. Terborch (791, 793).

Kabinett 58

mit den Gemälden aus der früheren Zeit der holländischen Malerei.

An der Eingangswand:

741, 758 A, 758 B. A. Palamedesz, Zwei Bildnisse und ein Gesellschaftsstück.

An den schrägen Wänden zwei große Bildnisse von P. Moreelse (753) und J. G. Cuijp (743), sowie ein paar charakteristische Landschaften von A. v. d. Venne (741 A, 741 B).

An der Rückwand:

750. Th. de Keijser, (? J. van Loo) Familienbild; von demselben Künstler, an der Ausgangswand ein paar treffliche Flügel eines Altarwerks mit Stiftern (750 B und C). Dazwischen Landschaften von J. van Goyen und Sal. van Ruijsdael.

Kabinett 57. Rembrandtkabinett.

Mit Ausnahme einiger Jugendarbeiten, die in Saal 52 ausgestellt sind, vereinigt das Kabinett sämtliche vorhandene Werke des Meisters.

An der Eingangswand:

808. Selbstbildnis (1633 oder 34 entstanden).
811 A. Der Mann mit dem Goldhelm (Rembrandts Bruder) (um 1650 entstanden).
— Christus und die Samariterin.
828 F. Die Vision Daniels.
828 M. Bildnis eines jungen Juden (um 1645).
812 B. Der barmherzige Samariter.
— Christuskopf.
812. Seine Gattin Saskia.
828 J. Der Alte mit der roten Mütze.

An den Schrägwänden, links:
828 H. Potiphars Frau verklagt Joseph.
rechts:
810. Selbstbildnis von 1634.
828 E. Susanna und die beiden Alten (von 1647).

An der Rückwand:
828 L. Der Mennonitenprediger Anslo.

An der Ausgangswand:
828 A. Bildnis eines Rabbiners.
Leihgabe. Pieter Lastman (Lehrer Rembrandts), Susanna mit den Alten.
828 K. Predigt Johannis des Täufers.
806. Der Traum Josephs.
805. Die Frau des Tobias mit der Ziege.
828 B. Bildnis der Hendrickje Stoffels.

Kabinett 56

enthält holländische Kleinmeister der Blütezeit.

An der Eingangswand:
*885 G. Jacob v. Ruisdael, Der Eichenwald; ein großes Hauptwerk voll prächtiger Stimmung.
861 B. A. Cuijp, Kühe am Fluß.
813 A. G. Flinck, Junge Frau.

An den Schrägwänden:
886. M. Hobbema, Waldige Landschaft.
*922 C. A. van de Velde, Die Farm; sonniges Hauptwerk des Künstlers.

An der Rückwand:
885 C. u. D. Jacob v. Ruisdael, Haarlem von den Dünen bei Overveen gesehen, mit Blick auf Gärten, und Ansicht des Damplatzes zu Amsterdam.
825 A. B. v. d. Helst, Junge Frau.

An der Ausgangswand:
795. J. Steen, Der Wirtshausgarten.
792 C. Gabriel Metsu, Die Kranke.

Kabinett 53

enthält gleichfalls Werke der holländischen Kleinmeister aus der Blütezeit.

An der Eingangswand:

*819. Nicolaes Maes, Apfelschälende Frau.

*912 C. Jan Vermeer van Delft, Mädchen und Kavalier.

884 B. Jac. v. Ruisdael, Kloster im Walde.

*885 F. Jac. v. Ruisdael, Dorf am Waldabhang.

An der Hauptwand:

*820 B. P. de Hooch, Mutter und Kind; frühes, sonniges Meisterwerk.

796 B. Quirin Brekelenkam, Junge Frau mit ihrer Magd.

791 H. G. Terborch, Mädchen und Kavalier.

948 D. u. F. Kalf, Stilleben.

Paulus Potter, Der Stier.

An der Rückwand:

*795 D. J. Steen, Die Taufe; in dem Wirtshaus, das Steen hielt.

876 A. M. d'Hondecoeter, Federvieh.

*1623. Jan v. d. Heijde, Straße vor dem Haarlemer Tor in Amsterdam.

*791 G. G. Terborch, Das Konzert.

885 H. Jac. v. Ruisdael, Am Wasser.

*912 B. Jan Vermeer van Delft, Mädchen am Putztisch.

Nun zurück durch die vier holländischen Kabinette und den Saal 62 nach rechts in den

Saal 63. Großer Rubensaal.

Die Berliner Sammlung gehört nach der Zahl ihrer Gemälde von Rubens keineswegs zu den besonders ausgezeichneten Sammlungen; aber sie ist so mannigfaltig und reich an hervorragenden Werken, daß der Künstler hier in seiner Bedeutung besonders günstig zur Geltung kommt.

Die Eingangswand zwischen den beiden Türen füllt das Kolossalgemälde.

762 B. Rubens, Bekehrung Pauli; eine gewaltig bewegte Komposition der mittleren Zeit (um 1617).

An der Langwand links:

*762 C. Rubens, Diana und Nymphen von Satyrn überfallen, Meisterwerk der letzten Zeit; Geschenk Sr. Maj. des Kaisers.

762. Rubens, Krönung Mariä.

*782 B u. *782 C. A. v. Dyck, Alter Genueser Edelmann und seine Gemahlin; Meisterwerke der Genueser Zeit.

774. Rubens und Snyders, Diana auf der Hirschjagd.

*783. Rubens, Auferweckung des Lazarus (um 1624).

An der Rückwand:

776 A. Rubens, Neptun und Amphitrite; frühes, noch etwas kaltes und nüchternes Werk (um 1612).

*776 B. Rubens, Bacchanal (um 1620, teilweise, wie der »Lazarus«, von A. van Dyck ausgeführt).

An der Langwand rechts:

779. Werkstatt des Rubens, Der kleine Christus mit Johannes und Engeln.

798 H. Rubens, Sebastian (um 1614).

*770. A. van Dyck, Dornenkrönung, frühes, leuchtendes Werk.

*781. Rubens, Hl. Cäcilie; vom Künstler für sein Musikzimmer gemalt (um 1640).

799. A. van Dyck, Die beiden Johannes; wie N. 770.

*776 C. Rubens, Andromeda; sorgfältige Studie zu dem größeren Bilde in Madrid, Hauptwerk der letzten Jahre.

832. C. de Vos, Die Töchter des Malers.

Hier führt eine Tür zu dem

Kabinett 60. Vlämisches Kabinett,

mit einer Reihe tüchtiger Skizzen und kleiner Bilder von Rubens, einigen Werken von Teniers, Elsheimer u. a., sowie einer Sammlung gewählter Miniaturen und miniaturartiger Bildchen an der Rückwand.

780. Rubens, Madonna mit Heiligen; Skizze zu dem Gemälde in der Augustinerkirche zu Antwerpen.

776 K. Rubens, Landschaft.

*798 K. Rubens, Klage um den Leichnam Christi.

Gonzales Coques, Familienbildnis.

In dem folgenden

Saal 61

ist die Sammlung A. von Carstanjen, deren Stärke in Meisterwerken des niederländischen 17. Jahrhunderts liegt, für einige Zeit leihweise ausgestellt. An erster Stelle steht das Selbstporträt Rembrandts, mit der Imperatorenbüste im Hintergrund, das nach seiner pastosen, souveränen Malweise und dem gleißenden Kolorit den letzten Lebensjahren des Meisters angehört. In der outrierten Lustigkeit des Dargestellten liegt eine bittere Ironie auf die traurigen, äußeren Verhältnisse des Malers. Zwei weitere Stücke Rembrandts sind bemerkenswert, das lebensgroße Porträt des Predigers Sylvius, sowie die kleine Aktstudie eines Jünglings (Christus an der Säule). Frans Hals, der große Haarlemer, ist mit dem Porträt eines Herrn und einer Frau, sowie mit dem Bild eines Fischermädchens vertreten, in dem man nicht nur seine unerreichte Bravour der Technik, sondern auch eine Empfindlichkeit für Farbendelikatesse kennen lernt, die das Stück höchst anziehend macht. Ferner sei auf das mondscheinbeleuchtete Seestück des Albert Cuijp hingewiesen, in dem das schwierige Problem der Brechungen

des weichen Lichtes im Wasser bis zu höchster Vollkommenheit gelöst ist. Seine Meisterschaft im Tierstück beweist der kraftvolle Kampf zwischen Raubvögeln und einem Hahn, der seine Hühner zu schützen sucht. Maler, wie Jan Steen, Bega, Dou u. a. repräsentieren das Genrebild, die holländische Landschaft und Marine hat in der Sammlung die Namen eines „Jacob Ruisdael, Hobbema Vlieger, Capelle usw. aufzuweisen. Auch bedeutsame Bilder aus der Wende des 15 und 16. Jahrhundert sind vorhanden, zwei in frischer Farbigkeit und Feinheit der Zeichnung gleich ausgezeichnete Flügel eines Altärchens, Johannes den Evangelisten und die hl. Agnes darstellend, von dem Antwerpener Meister Quinten Massys (1466 bis 1530) und das Mittelstück eines größeren Altars, eine in den Wolken thronende Madonna mit Kind, zu ihren Füßen Heilige und Stifter, vom sog Meister der hl. Sippe, der, der niederrheinischen Schule angehörig, in Köln von 1486 bis 1520 tätig war.

Kabinett 55

enthält holländische Kleinmeister aus der späteren Zeit des 17. Jahrhunderts.

Der folgende

Saal 52. Holländischer Oberlichtsaal.

enthält die großen Gemälde der holländischen Schule.

An der Eingangswand:

845 D. Isack van Ostade, Der Bauer im Schlapphut.

811. Rembrandt, Moses zerschmettert die Gesetzestafeln (1659).

*821 A. Philips Konink. Holländische Flachlandschaft.

828 Rembrandt, Jakob ringt mit dem Engel (um 1660).

823. Rembrandt, Raub der Proserpina, charakteristische Jugendarbeit, um 1632 entstanden.

812 A. Rembrandt, Simson und Dalila (1628).
828. C. Rembrandt, Minerva (um 1631).
828 D. Rembrandt, Der Geldwechsler (1627).
An der Ausgangswand:
813. B Govert Flink, Susanna im Bade
802. Rembrandt, Simson bedroht seinen Schwiegervater.
An der Längswand:
842. Aert van der Neer, Mondscheinlandschaft.
753 A u. B. Nicolaes Elias, Bildnis des Cornelis de Graef, Bürgermeisters von Amsterdam.
753 B. Nicolaes Elias, Bildnis der Catarina Hooft, Gemahlin des Cornelis de Graef.
824. Gerrit Horst, Die Großmut des Scipio.
An der Schmalwand:
861 G. Aelbert Cuijp, Frühlingslandschaft. Frühes Bild des Meisters.
858. Abraham van den Tempel, Ein Edelmann und seine Gattin in ihrem Park.
899. Philips Wouwerman, Die Reitschule.
956. Cornelis van Poelenburgh, Amarillis reicht Myrtill den Preis (Szene aus Guarinis Pastor Fido II, 1).

Saal 51.

Dieser Saal enthält, an der rechten Breit- und den zwei Schmalwänden ausgestellt, die Bilder der Sammlung Adolf Thiem, deren Bedeutung auf Hauptwerken der niederländischen Schulen des 15. und 17. Jahrhunderts beruht. Auf der linken Breitwand sind Werke vlämischer Meister des XVII. Jahrhunderts untergebracht.

An der linken Breitwand:
857. David Teniers, Der Künstler mit seiner Familie.

*856. David Teniers, Die Puffspieler.
879. Jacob Jordaens, Wie die Alten sungen, zwitschern die Jungen.
866 F. David Teniers, Wachtstube mit würfelnden Soldaten, im Hintergrund die Befreiung Petri.
866 D. David Teniers, Die Marter des Reichen im Fegefeuer.
883. Jan Fyt, Stilleben.
989. Jan Fyt, Rehhatz.
*989 D. Teniers, Landschaft mit Fischern.

An der Schmalwand (Ausgang):
533 A. Dierick Bouts, Christus im Hause Simons.
529 D. Hans Memling, Madonna mit Kind und Engel.
112 E. Ercole de Roberti, Der hl. Hieronymus.

An der rechten Breitwand:
1641. Willem Claesz Heda, Stilleben.
787 A. Antonius van Dyck, Bildnis der Marchesa Geronima Spinola.
774 C. Frans Snyders, Stilleben.
383 C. Jan Fyt, Stilleben.

Das Hauptportal dieses Saales führt in das

Hintere Treppenhaus (27)

im Stile des 18. Jahrhunderts, in dem in Nischen die Marmorstatuen Friedrichs des Großen und seiner Generäle aufgestellt sind:

In der Mitte:
Friedrich der Große, Kopie nach dem Originale J. G. Schadows im Treppenflur des Ständehauses zu Stettin (vollendet 1793);
*Zieten, von J. G. Schadow (1793).

Es folgen rechts:
Seydlitz, von Tassaert (1781).

Winterfeldt, nach einer Zeichnung des François Gaspard Adam von David und Lorenz Raentz;

Schwerin, nach einer Zeichnung des François Gaspard Adam von Sigisbert François Michel gen. Adam (1769);

Keith, von Tassaert (1786);

*Leopold v. Anhalt-Dessau, von J. G. Schadow.

Unten auf den Treppenabsätzen die beiden aus dem Parke von Sanssouci stammenden trefflichen Marmorstatuen von

*Jean-Baptiste Pigalle, Mercur und Venus, die letztere jetzt von S. M. dem Kaiser dem Museum überwiesen.

Die östliche Tür dieses Treppenhauses führt in den letzten Saal der italienischen Schule (47). Den Durchgang an der rechten Längswand dieses Saales benützend, gelangt man in das Tiepolozimmer (48) und weiter in die zwei Säle (49 u. 50), die die Werke der spanischen französischen und englischen Schule enthalten. Wer die italienischen Gemälde in ihrer historischen Folge betrachten will, kehre zurück zum Umgang und beginne die Besichtigung mit Saal 29 (S. 263).

Zimmer 48, Tiepolozimmer,

mit grau in grau auf goldgelbem Grunde gemalten allegorisch-mythologischen Fresken Tiepolos aus einer Villa bei Treviso. Sie sind in der ursprünglichen Anordnung und mit genauer Nachahmung der rahmenden Originalstukkaturen wieder aufgestellt. Datiert 1754.

Spanischer Saal. Nr. 49.

An der Eingangswand:

413 C. Velazquez: Bildnis der Schwester Philipps IV. Maria Anna, Gemahlin Kaiser Ferdinands III.

404 C. Zurbarán: Bildnis eines vornehmen Knaben; vornehme ernste Farbenwirkung.

414 B. A. Cano: Die hl. Agnes; kühle Feinfarbigkeit.

407. Carreño: König Karl II. von Spanien als Kind in pomphaftem Interieur, gemalt 1673.

406. B. Coello: Philipp II. von Spanien.

An der Schmalwand.

*414. Murillo: Vision des hl. Antonius von Padua. Hauptwerk des Künstlers.

*413 E. Velazquez: Damenbildnis; aus der mittleren Zeit des Meisters, von feinstem malerischen Empfinden.

*414 C. Murillo: Anbetung der Hirten. Charakteristisch für seine liebenswürdige Erzählungsweise.

An der zweiten Längswand:

Cerezo: Kruzifix.

Velazquez: Die Musikanten (ein Jugendwerk).

*404 A. Zurbaran, Der hl. Bonaventura verweist den hl. Thomas von Aquino auf den Gekreuzigten als die Quelle alles Wissens; Hauptwerk des als Maler des Mönchlebens berühmten Meisters von 1629; aus einer Folge von vier Darstellungen aus dem Leben des hl. Bonaventura (früher in S. Bonaventura zu Sevilla).

An der zweiten Schmalwand:

*405 B. Ribera, der hl. Sebastian, stimmungsvolles Hauptbild von energischstem Realismus, gemalt 1633.

1619 A. Goya, Porträt einer alten Frau, angeblich der Mutter des Künstlers.

1619 B. Goya, Bildnis eines Mönches.

1619. Goya, König Ferdinand VII. präsidiert einer Sitzung der Philippinenkompagnie, Skizze zu einem Repräsentationsgemälde Goyas, mit meisterhafter Wiedergabe der Lichtwirkung.

Spanischer Meister des 17. Jahrh.: Bücher-Stilleben.

Saal 50. Französische, englische und deutsche Schulen des 18. Jahrhunderts.

Die rechte Langwand nehmen die Werke der französischen Schule des 17. Jahrhunderts ein:

428. Claude Lorrain, Heroische Landschaft mit mythologischer Staffage, im Abendsonnenlicht.

448 B. Claude Lorrain, Italienische Küstenlandschaft in Morgensonnenbeleuchtung. Dat. 1642.

*478 A. Nic. Poussin, Landschaft aus der römischen Campagna (bei Acqua Acetosa) mit Matthäus und dem Engel. Eines der schönsten Werke des Meisters, von klassischem Linienfluß und heiterer, sonniger Stimmung.

471. Lebrun, Bildnis des berühmten Kölner Kunstsammlers und Bankiers E. Jabach mit seiner Familie.

463. Nic. Poussin, Landschaft mit Juno und dem getöteten Argus, klassizierendes Frühbild.

467. Nic. Poussin, Jupiter als Kind von der Ziege Amalthea genährt; schöne, unter der Einwirkung der Antike stehende Komposition aus der mittleren Zeit.

Die Rückwand nehmen die Werke des französischen Rokoko ein:

— J. S. Chardin, Stilleben.

465. P. Mignard, Bildnis der Maria Mancini, Nichte des Kardinals Mazarin.

*468 und 470. Watteau, die italienische und die französische Komödie.

494 und 489 B. Pesne, Bildnis des Kupferstechers Schmidt und seiner Gattin, gemalt 1748; Bildnis einer jungen Frau.

*496 B. Pesne, Bildnis des Malers mit seinen zwei Töchtern, Hauptwerk aus der Spätzeit (1754)

494 C. Greuze, Junges Mädchen, gemalt 1787.

474 B. Watteau, Gesellschaft im Freien; unvollendet.

*489. Pesne, Bildnis Friedrichs des Großen im Alter von 27 Jahren, gemalt 1739 zu Rheinsberg.

473. Lancret, Schäferszene.

484 A. Largillière, Bildnis seines Schwiegervaters, des Landschaftsmalers Jean Forest.

Die linke Langwand nehmen die Werke der englischen Schule des 18. Jahrhunderts ein:

1637. Sir Joshua Reynolds, Selbstbildnis.

*— Sir Henry Raeburn, männliches Bildnis in Lebensgröße.

— George Romney, Bildnis einer Dame.

— Sir Joshua Reynolds, Bildnis der Kitty Fisher als Danaë (Leihgabe S. M. des Kaisers).

*— Sir Joshua Reynolds, Bildnis der Mrs. Boone mit ihrer Tochter.

*1646 A. George Romney, Bildnis eines Herrn.

1646. Richard Wilson, Landschaft.

1638. Thomas Gainsborough, Bildnis des Mrs. John Wilkinson.

1636. Thomas Lawrence, Bildnis des Mr. Williams Linley.

Die zweite Schmalwand nehmen zwei in Ton und Haltung vornehme *Porträts von Anton Graff, kleinere Bilder von Chodowiecki und ein Mädchenbild der Angelika Kauffmann ein.

Zwei in diesem Saal aufgestellte Vitrinen enthalten die den Kgl. Museen vermachte Porzellansammlung Samuel; die aus 64 Stücken bestehende Kollektion bildet ein wertvolles Komplement zur deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts auch insofern, als sie in bezug auf die Wahl des Stoffes, den Übergang vom höfisch-französischen Rokoko zum bürgerlich-deutschen Zopfstil klarmacht. Den.Kern

der Sammlung bilden Erzeugnisse der süddeutschen Manufakturen, wie Frankenthal, Höchst, Ludwigsburg, Nymphenburg und Wien, Meißen ist nur schwach vertreten.

Als hervorragendes Frankenthaler Stück wäre die allegorische Gruppe „Das Gesicht" zu nennen, eine Dame, die vor einem Spiegel Toilette macht, von J. A. Hannong, dem Sohn des Begründers der Manufaktur modelliert, ferner die Hinrichtung des Cyrus, eine fünffigurige Gruppe. Dem Hauptmeister von Ludwigsburg Wilhelm Beyer begegnet man in der höchst anmutigen Figur der „Kaffee-einschenkenden Dame", dem Cellisten und Violinspieler aus der Folge der Musikanten. Die durch ihr feinfarbiges Dekor berühmten Höchster Figuren und Gruppen sind größtenteils aus den Händen Joh. Peter Melchiors oder seiner Nachfolger hervorgegangen. Nymphenburg bemalte seine Erzeugnisse nur schwach, weil es den größten Wert auf eine sorgfältige, plastische Durchbildung legte. Man kann das an der kapriziösen Figur der „Stehenden Dame" und dem „Pierrot mit der Laterne" und anderen Stücken derselben Fabrik verfolgen. — Der „Jäger und die Jägerin im Reifrock" repräsentieren sehr gut den Geschmack der Wiener Manufaktur.

GEMÄLDE UND BILDWERKE DER ITALIENISCHEN SCHULEN.

Saal 47, Italienische Schule des 17. und 18. Jahrhunderts.

An der Eingangswand:

369. Caravaggio, Amor als Sieger.

1618. Albani, Christus erscheint Magdalena; Entwurf zu einem großen Altarbild in S. Maria de' Servi zu Bologna.

381. Caravaggio, Allegorie der himmlischen und irdischen Liebe.

An der rechten Langwand:

237. Die früher Sebastiano del Piombo(?) zugeschriebene Beweinung Christi, in der dekorativen Art der malerischen Behandlung wohl eher von einem italienischen Meister vom Ende des 16. Jahrhunderts. Aus gleicher Zeit

— Venezianischer Meister; Pietà mit Stifterfamilie. In der unteren Reihe

380 B. Feti, Elias in der Wüste; koloristisch feines Bildchen unter dem Einflusse der Venetianer.

375. Domenichino, Bildnis des Architekten Scamozzi. Aus der früheren Zeit des Meisters.

*421 B. Salvator Rosa; Gebirgslandschaft; romantische Stimmung und tiefe schöne Farben.

*426 A. C. Maratta, Jünglingsbildnis; treffliches Werk dieses letzten römischen Hauptmeisters. Gemalt 1663.

364. Annibale Carracci, Kreuzigung; 1594 datiertes Bildchen aus der Bologneser Frühzeit, das den engen Anschluß der Schule an Correggio erkennen läßt.

408. Oberitalienische Schule, Magdalena.

Jenseits der kleinen Tür, die zum Tiepolokabinett führt, sind die Venezianer vom Ende des 17. und vom Anfang des 18. Jahrhunderts vereint:

454 a. Panini, Ansicht antiker römischer Monumente.

503 B und 503 C. Bernardo Belotto gen. Canaletto, Zwei Ansichten von Pirna. Wiederholungen nach einer Folge in größerem Format in der Dresdner Galerie.

459 C. Tiepolo, Kreuztragung. Eine Skizze zu des Meisters großem Altarbild in S. Aloise in Venedig.

459 A. Tiepolo, Verteilung des Rosenkranzes durch den hl. Dominicus. Entwurf zu einem der 1738/9 für die Kirche der Gesuati zu Venedig vom Meister ausgeführten Deckengemälde.

358. L. Cambiaso, Caritas.

*1653. Canale: S. Maria della Salute.

*459 B. Tiepolo, Martyrium der heiligen Agathe. Glänzendes koloristisches Hauptwerk des Meisters.

1652. Canale, Piazzetta und Molo.

*501. Fr. Guardi, Ansicht des Kanals und der Giudecca in Venedig.

*501 F. Fr. Guardi, Der Aufstieg eines Luftballons über dem Kanale der Giudecca in Venedig (1784).

*— Tiepolo, Rinaldo und Armida. Reizvolle Skizze.

— Guardi, Markusplatz mit Markuskirche und Campanile.

An der linken Längswand.

421. Salvator Rosa, Seesturm; flott gemaltes Seestück dieses originellen Darstellers phantastischer italienischer Landschaften.

353. Caravaggio, Grablegung Christi; spätes Werk.

352. Gio. Batt. Crespi, Gelübde der Franziskaner.

441. Luca Giordano, Urteil des Paris, treffliches dekoratives, unter dem Einflusse der Venetianer entstandenes Werk des als Schnellmaler ('Fapresto') berühmten Künstlers.

*372. Annibale Carracci, Landschaft aus der römischen Zeit des Meisters; charakteristisch für die von Annibale ausgebildete neua landschaftliche Auffassung in der italienichen Malerei des 17. Jahrhunderts.

*372 A. Agostino Carracci, Weibliches Porträt, bez. 1598.

373. Guido Reni, Die hll. Paulus und Antonius in der Wüste; viel gerühmtes Altarbild des Meisters aus der frühen (römischen) Zeit unter dem Einflusse Caravaggios.

*365. Caravaggio, Der hl. Matthäus; ein Hauptwerk des Meisters, das trefflich den rücksichtslosen Naturalismus seiner Kunst zeigt. Ursprünglich für die Kirche S. Luigi de' Francesi zu Rom gemalt.

354 und 356. Caravaggio, Zwei Bildnisse.

An der Ausgangswand:

*413 A. Porträt des Feldhauptmanns Alessandro del Borro; von der Hand eines unbestimmten italienischen Meisters um 1650. — Rechts: Marmorbüste eines Kardinals, frühes Werk Alessandro Algardis von 1626. — Links: Marmorbüste des Malers Carlo Maratta von seinem Sohn Francesco.

Durch eines der prachtvollen, aus Venedig stammenden Barockportal von Alessi, betreten wir jetzt

Saal 46, Venetianische Hochrenaissance (Tiziansaal).

An der Eingangswand:

*298 A. Jacopo Tintoretto, Die Verkündigung.

299. Jacopo Tintoretto, Bildnis eines Prokurators (mit Landschaft).

*160 A. Tizian, Bildnis eines kleinen Mädchens aus dem Hause Strozzi, ein Hündchen zur Seite; mit Ausblick in waldige Landschaft.

An der rechten Langwand:

314. Francesco Bassano, Der barmherzige Samariter.

193 A. Giov. B. Moroni, Bildnis eines Mannes.

169. Paris Bordone, Die Schachspieler.

*197. Moretto, Maria und Elisabeth auf Wolken thronend, unten kniend die beiden Stifter Fra Bartolomeo Averoldo und sein Neffe Aurelio Averoldo.

307 A. Savoldo, Beweinung Christi.

*153. Lorenzo Lotto, Bildnis eines Architekten.

316. Jacopo Tintoretto, Der hl. Markus mit mehreren Prokuratoren.

An der linken Langwand:

303, 304, 311, 309. Paolo Veronese, Vier allegorische Darstellungen; aus dem Fondaco dei Tedeschi in Venedig.

300. Tintoretto, Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen.

182 A u. B. Andrea Schiavone, Zwei Landschaften mit reicher mythologischer Staffage.

*163. Tizian, Selbstbildnis aus späterer Lebenszeit des Meisters.

*166. Tizian, Bildnis seiner Tochter Lavinia.

301. Tizian, Bildnis eines jungen Mannes.

An der Ausgangswand:

323. Lorenzo Lotto, S. Christoph und S. Sebastian.

157 A. Romanino, Enthauptung Johannis.

298 B. Tintoretto, Männliches Bildnis.

197 B. Palma Vecchio, Weibliches Idealporträt.

Durch ein altes aus Venedig stammendes Marmorportal vom Ende des 16. Jahrhunderts gelangt man in den

Saal 45, Florentiner Hochrenaissance.

An der Eingangswand rechts:

222. Fr. Melzi, Vertumnus und Pomona.
207. A. Boltraffio, hl. Barbara.
213. Gaud. Ferrari, Verkündigung.
109. Sodoma, Caritas.

Die Wand links von der Tür wird durch die kleine Sammlung von Gemälden Raphaels eingenommen, sämtlich Madonnen, die seiner früheren und mittleren Zeit angehören.

248. Raffael, Madonna Colonna, um 1507, unfertig.
145. Raffael, Kleine Madonna mit Heiligen, um 1503.
*247 A. Raffael, Madonna Terranuova; tüchtiges Werk aus der ersten Zeit des Florentiner Aufenthalts (um 1505).
141. Raffael, Madonna Solly, um 1502.
147. Raffael, Madonna Diotalevi; eines der frühesten Werke, um 1500.

An der Schmalwand:

*Alessandro Vittoria, Marmorbüsten des Ottavio Grimani, Prokurators von S. Marco (links) und des Pietro Zeno (rechts).

Jac. Sansovino, Zwei große Madonnenreliefs in farbiger carta pesta.

Andrea Sansovino, Marmorreliefporträt des Card. A. del Monte (von 1495).

*338 A. Bronzino, Porträt des jungen U. Martelli.

*Michelangelo, Marmorstatue des jugendlichen Johannes d. T., im Begriff ein Bockshorn mit Honig auszutrinken. Sehr graziöses Jugendwerk.

*245. Franciabigio, Porträt eines jungen Mannes.

An der Langwand über einem Paar sehr reicher Florentiner Truhen und einem Prunkschrank vom Anfang des 16. Jahrhunderts:

*245 A. Franciabigio, Bildnis eines jungen Mannes.

*246. Andrea del Sarto, Thronende Madonna mit Heiligen; späteres Hauptwerk des Künstlers.

*90 B. Leonardo da Vinci, Der auferstehende Christus zwischen den hll. Leonardo und Lucia; von Schülern später fertig gemalt.

An der Ausgangswand:

*218. Correggio, Jupiter naht Leda in der Gestalt eines Schwanes; 1755 von Friedrich d. Gr. erworben.

Kabinett 43, Kleinere venezianische Bilder

mit alter Decke.

Eingangswand:

125. Fr. Francia, Hl. Familie.

1177. Giov. Bellini, Madonna, Frühwerk.

*320. Lorenzo Lotto, Jünglingsporträt in vornehmer Farbigkeit.

*259 B. Sebastiano del Piombo, Weibliches Idealbildnis (als hl. Dorothea) aus der früheren Zeit des Meisters, in glücklicher Mischung römischer und venezianischer Art.

182. Lorenzo Lotto, Jünglingsporträt; aus früherer Zeit, wie das vorgenannte Stück.

An der Rückwand links:

18 A. Antonello, Männliches Porträt.

17 A. Cima, Landschaft (eins der frühesten Landschaftsbilder überhaupt).

112 D. Erc. Roberti, Madonna.

Rechts:

1632. Fr. Maineri, Hl. Familie.

*112 C. Ercole Roberti, Johannes der Täufer vor Abendlandschaft.

An der Ausgangswand:

41. Pseudo-Basaiti, Pietà (steht in seiner kraftvollen Farbigkeit den reifen Bildern Giov. Bellinis nahe)

*12 A. Giorgione, Bildnis eines Jünglings.

46. Morone, Madonna vor Landschaft.

*18. Antonello da Messina, Bildnis vor Abendlandschaft in besonders schönem Rahmen.

Kabinett 42, Venezianische und lombardische Bildwerke und Gemälde.

Eingangswand:

*1177 A. Giov. Bellini, Auferstehung Christi, Hauptwerk der früheren Zeit (um 1485), mit stimmungsvoller Morgenlandschaft.

An der Rückwand:

*20. Pseudo-Basaiti, Mehrteiliger Altar mit einzelnen Heiligen in Landschaft; in prächtige malten Altarrahmen. Zu Seiten zwei venezianische Statuen und zwei Reliefs des Lombarden Bambaja.

Ausgangswand:

17. Cima, Maria mit Kind.

*Tamagnini. Marmorbüste des Genueser Bankherrn Salvago Acellini (1500), Geschenk Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin von Hessen..

*28. Giov. Bellini, Christi Leichnam, von zwei Engeln aufrecht gehalten; frühes Werk von tiefster Empfindung.

*40. Luigi Vivarini (?), Madonna mit musizierenden Engeln.

*61. Laurana, Marmorbüste einer Neapler Prinzessin.

In die Decke sind mythologische Malereien von P. Veronese, aus dem Palazzo Pisani in Venedig stammend, eingefügt.

Kabinett 40, Florentiner Marmorbildhauer des späteren 15. Jahrhunderts.

Eingangswand:

78. Botticelli, Jünglingsporträt.

67 u. 72 A. Ant. Rossellino, Marmorbüste eines jungen Mannes und Sandsteinbüste eines Knaben.

*65 A. Ant. Rossellino, Marmorrelief der Madonna mit Engeln; in prachtvollem Tabernakelrahmen.

*80. Mino da Fiesole, Büste eines jungen Mädchens.

96 A. Filippino Lippi, Jünglingsbild (interessantes Freskofragment).

In der Ecke ein reichdekorierter Marmorsockel von Benedetto da Maiano.

An der Rückwand vor der reichgeschnitzten Tür aus Perugia (von etwa 1475) eine sienesische Madonnenstatuette. — Rechts daneben ein Madonnenrelief gleicher Herkunft, doch sehr viel herber in den Formen.

Ausgangswand:

77. Mainardi, Madonna in der Landschaft.

*79 A. Mino, Marmorbüste des Alexo di Luca, (1456).

*81. Mino, Marmorrelief der Madonna mit Kind; gutes Spätwerk.

*A. Rossellino, Bemaltes Stuckrelief der Madonna, Geschenk von Frau Julie Hainauer; schönes Werk von zarter Modellierung und Farbenwirkung.

*79. Mino, Marmorbüste des Niccolo Strozzi (1454), wichtig als sehr frühes in Rom geschaffenes Werk des toskanischen Meisters.

82. Filippino Sippi, Madonnenbild.

Kabinett 39, James-Simon-Sammlung.

Das Kabinett enthält die zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums geschenkte Sammlung des Herrn

James Simon, fast ausschließlich italienische Kunstwerke der Renaissance.

An der Eingangswand:

8. Catena, Bildnis einer jungen Dame.
1. Raffaellino del Garbo, Madonna mit Engeln.
*5. Mantegna, Maria mit dem Kind, schlichtes Jugendwerk mit tiefer Empfindung.
38. Art des Francia, Büste eines Knaben.

Von den venezianischen Türklopfern ist der mit Schlangen, und der Türzieher in Form einer Sirene besonders bemerkenswert.

An der Rückwand über stattlicher Cassapanca:

20. 21. B. Bruyn, Bildnisse von Mann und Frau.
17. G. David, Vier einzelne Heilige.

Weiter oben mehrere Arbeiten Andrea della Robbia; besonders bemerkenswert die Madonna (Nr. 25) und die hl. Katharina im reichen Tabernakel.

In den Ecken:

*32. Stuckmaske eines Narren; italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts und
22. Nino Pisano, Madonnenstatuette.

An der Ausgangswand:

3. Romanzino, Porträt eines Brescianer Gelehrten.
*24. Ben. da Majano, Tonbüste des Kardinals Raffaello Riario.
*2. Bronzino, Porträt eines vornehmen Florentiners.

An den Wänden und im Pultschrank (über sehr feinem Spätrenaissancetisch) in der Mitte des Zimmers — nach Schulen und Meistern geordnet — sind eine sehr gewählte *Sammlung von Medaillen, namentlich italienischer Meister, sowie Buchsmodelle, Wachsreliefs, Elfenbeinbildwerke und andere Stücke der Kleinkunst des 15. und 16. Jahrhunderts aufgestellt.

Saal 36. Bronzekabinett.

In diesem Doppelkabinett mit alter venezianischer Decke und gleichem Kamin in Jacopo Sansovinos Art und dem benachbarten (Nr. 33) sind die Bronzen der italienischen Renaissance vereint; eine Sammlung, die zu den reichhaltigsten und gewähltesten in ihrer Art gehört. Im Saal 36 sind es zumeist Statuetten, die die Wandkästen und die Vitrinen füllen; dazwischen stehen die größeren auf Wandborden und Schränken, wie Giov. Bolognas Nessus und Deianira-Gruppe. In dem Wandkasten und der Vitrine zunächst dem Simonkabinett sind die florentinischen und oberitalienischen Statuetten des 16. Jahrhunderts vereint: Benvenuto Cellini (Tugend und Laster), der zum Italiener gewordene Nordländer Giov. Bologna (Venusstatuetten, Vogelfänger, Dudelsackpfeifer), Francesco da S. Agata (Schutzflehende und Verwundeter) und Sansovino (Tintefaß).

In der zweiten Vitrine die Bronzen des 15. Jahrhunderts: Von Oberitalienern sind hier die Bellano (Tobiasknabe, Hekate) und Riccio (*Ruhende Nymphe, Reiter, Wasserträger, Ziege), von den Florentinern die Ghiberti (Karyatide), Donatello (*Modell zum David), A. Pollaiuolo (*Herkules) und Bertoldo (*Herkules, Hieronymus, Schutzflehender) vertreten. Die florentinischen Plaketten und im besonderen die Donatellos sind an der zweiten Schmalwand vereint; neben Donatellos Tamburin spielendem Engel vom Taufbrunnen in Siena und seiner Leuchterträgerin. In der Ecke gleichfalls von ihm die Büste Ludovico III. Gonzaga von Mantua. In der Mitte des Saals auf zierlichem Sockel Donatellos halblebensgroße Täuferstatuette. Neben dem Kamin die großen Bronzebüsten des Marchese del Nero (224) und Gregors XIII. (225).

Durch die beiden Türen der Rückwand, zierlichen Arbeiten vom Anfang des 16. Jahrhunderts, aus Bergamo stammend, gelangt man in den

Saal 37, Signorellisaal

mit den Bildern der umbrischen und Paduaner Schule.

An der Eingangswand:

*79 A. Signorelli, Die »Schule des Pan«; großes Hauptwerk, in dem der Künstler sein anatomisches Wissen, seine starke Modellierung und seine reiche Phantasie voll bekundet;

An der rechten Wand:

54 u. 54 A. Melozzo da Ferli: Allegorische Darstellungen der Wissenschaften für den Hof von Urbino gemalt.

27 A. Squarcione; eines der wenigen beglaubigten Werke des Meisters.

1170. Marco Zoppo: Madonna mit Heiligen. Hauptwerk des Bologneser Malers.

*79. Signorelli, Porträt eines Ratsherrn, vor Landschaft mit nackten Figuren; eines der wirkungsvollsten Porträts des Quattrocento.

*29. Mantegna, Darstellung im Tempel; früheres Werk in Tempera.

9. Mantegna, Porträt des Kardinals Mezzarota.

1180. Gentile Bellini, Madonna mit den Stiftern; ganz frühes Werk.

An der linken Wand:

139. Giov. Santi (Vater Raffaels), Thronende Madonna mit Heiligen.

*79. Signorelli, Zwei große Altarflügel mit je drei Heiligen.

79 B. Signorelli, Begegnung der heiligen Familie mit der Familie Johannis d. T.

132. Bertucci, Anbetung der Könige.

Säle 41 und 44, Ältere venezianische Schule.

Der vordere Saal enthält vorwiegend Werke der Schulen des venezianischen Landbesitzes, der sogenannten terra ferma: Vicenza, Verona, Brescia usf. Der hintere

Saal birgt die größeren Gemälde der venezianischen Schule im engeren Sinne und ein paar Veronesen.

An der Hauptwand links:

I. 133. Foppa, Beweinung Christi.

47. Fogolino, Große thronende Madonna mit Heiligen.

An der Hauptwand rechts:

*44 B. Bart. Montagna, Christus erscheint Magdalena.

Thronende Madonnen von B. Montagna (44), Gir. dai Libri (30) und Fr. Morone (46 B).

An der Ausgangswand, links:

1. M. Marziale, Christus in Emmaus, — rechts:

51. Ambr. Borgognone, Madonna mit Engeln.

Im anstoßenden Saal (44) hängen an der Eingangswand:

46 C. Bonsignori, hl. Sebastian.

1156. Crivelli, hl. Magdalena.

An der Rückwand in reichster Altarumrahmung (modern) über einem Altartisch mit Marmorreliefs aus der Schule der Lombardi:

*38. Luigi Vivarinis großes Meisterwerk, Thronende Madonna mit sechs Heiligen in reicher Architektur.

46 A. Liberale da Verona, hl. Sebastian.

37. M. Basaiti, hl. Sebastian.

An der Hauptwand rechts:

*2. Cima, Thronende Madonna mit Heiligen. Farbenschönes Werk aus des Meisters reifester Zeit.

23 A. Vittore Carpaccio, Vorbereitung zur Bestattung des Leichnams Christi, in reicher Landschaft.

*1156 A. Carlo Crivelli, Thronende Madonna mit Heiligen. Farbenprächtiges Hauptwerk von herber Formenbildung.

23. V. Carpaccio, Einsegnung des hl. Stephanus. Charakteristisch für C.s Erzählungskunst.

*15. Cima, Der hl. Markus heilt den Schuster.

An der gegenüberliegenden Wand:

1143. Antonio, Luigi und Werkstatt der Vivarini, Großes, vielteiliges Altarwerk in reichem (modernem) Rahmen.

43. Franc. Bissolo, Auferstehung.

Eine altgenueser Marmortür mit dem Relief des hl. Georg führt in das Kabinett 43.

Zurück durch die Säle 41 und den Signorellisaal in den

Saal 38, Botticellisaal.

An der Eingangswand rechts:

*96. Filippino, Verehrung des Gekreuzigten. Auf Goldgrund, voll tiefer Empfindung.

An der linken Wand hängen Hauptwerke von Botticelli.

1124. Botticelli, Venus; Studie mit Benutzung der Antike für die »Geburt der Venus« in den Uffizien.

*106. Botticelli, Thronende Madonna mit dem hl. Johannes unter Lauben. Feierlich ernstes Altarbild von prächtiger Färbung, aus Sandros mittlerer Zeit.

102. Botticelli, Rundbild der Madonna in ganzer Figur mit verehrenden Engeln zur Seite.

98. Raff. del Garbo, Thronende Madonna mit zwei Heiligen.

1128. Botticelli, Hl. Sebastian; früheres Werk.

Gegenüber:

68. Mainardi, Thronende Madonna mit Engeln.

In der unteren Reihe:

204. Piero di Cosimo, Anbetung der Hirten. Tiefe schöne Farben, intime Beobachtung des Lichts.

103. L. di Credi, Hl. Magdalena; nach einem Entwurf von Verrocchio.

*102 A. Botticelli, Madonna mit verehrenden Engeln. Farbenprächtiges Hauptwerk der früheren Zeit; Fideikommißbesitz der gräflichen Familie Raczynski.

129. Fiorenzo di Lorenzo (?), Thronende Madonna unter Verrocchios Einfluß.

*73. P. del Pollaiuolo, Verkündigung; mit Ausblick aus einem prächtigen Renaissancezimmer auf das Arnotal mit Florenz.

106 B. Botticelli, Bildnis Giuliano Medicis.

59. Cos. Rosselli, Madonna mit Heiligen.

75. D. Ghirlandajo, Auferstehung. Das Gemälde bildete mit den Seitenflügeln Nr. 74 und 76 (rechte Langwand) die Rückwand des Triptychons, ehemals im Chore von S. Maria Novella zu Florenz.

107. Piero di Cosimo, Mars, Venus und Amor in weiter lichter Landschaft.

Das Altflorentiner Portal dieser Wand, aus pietra serena (um 1490), führt durch die Tribuna der Basilika geradeaus zum Rubenssaal, rechts zum Raffael-Tapeten-Saal.

Saal 64, Die Teppiche nach den Kartons von Raffael.

Papst Leo X. bestellte bei Raffael zehn Kartons, um danach in den Niederlanden (durch Peter van Aelst zu Brüssel) Tapeten in Gold, Seide und Wolle wirken zu lassen, die bei kirchlichen Festen zum Schmucke der unteren Wände der sixtinischen Kapelle dienen sollten. Diese Tapeten werden noch heute in einem Saale des Vatikans aufbewahrt. Mit Ausnahme einer minder bedeutenden Darstellung (Paulus und Silas durch ein Erdbeben aus dem Gefängnisse befreit) ist die hier aufgestellte Folge der römischen gleich und auch in denselben Stoffen, gleichzeitig, in derselben Fabrik ausgeführt worden. Früher im Besitze Heinrichs VIII. von England, bildete sie bis zum Tode Karls I. eine der Hauptzierden

des königlichen Palastes zu Whitehall in London. Bei der Versteigerung der Kunstschätze jenes Königs gelangte sie nach Spanien, von da 1823 nach England zurück, woselbst sie im Jahre 1844 für das Berliner Museum angekauft worden ist. Die Art der Aufstellung dieser Folge ergibt sich aus den Schatten der gewebten Rahmen, die auf eine einzelne gemeinsame Lichtquelle an der einen Schmalwand hinweisen, nach der sie perspektivisch genau abgemessen sind.

Wir beginnen rechts mit:

1251. Der wunderbare Fischzug. Petrus, in dem Schiffe zur Rechten, ist vor Christus in Erstaunen über das Wunder auf die Knie gefallen; hinter ihm sein Bruder Andreas. In dem zweiten Schiffe wird das überfüllte Netz emporgezogen.

1245. »Weide meine Schafe.« Links Christus in lichten Gewändern, mit der Rechten auf den vor ihm knienden Petrus, mit der Linken auf eine Herde Schafe in der Landschaft deutend. Ringsum die Apostel.

1252. Die Heilung des Lahmen. Unter der Säulenhalle des Tempels von Jerusalem hat Petrus die Hand eines Krüppels zu seinen Füßen, der voll Vertrauen zu ihm emporschaut, ergriffen und spricht zu ihm: »Stehe auf und wandle.«

1244. Der Tod des Ananias. Petrus, von acht Aposteln umgeben, spricht von einer erhöhten Bühne herab das göttliche Strafgericht über Ananias aus, der, im Vordergrunde zusammengestürzt, seinen Geist aushaucht.

1248. Die Bekehrung des Saulus. Der vom Pferde gestürzte Saulus blickt, am Boden liegend, zu Christus empor, der ihm, von vier Engeln umgeben, erscheint.

1250. Die Steinigung des heiligen Stephanus. Der auf die Knie gesunkene Heilige blickt mit ausgebreiteten Armen zu Gott-

vater und Christus empor, die ihm in einer Engelsglorie erscheinen.

1246. Paulus und Barnabas in Lystra. Rechts vor einer Säulenhalle Paulus, der voll Entrüstung, daß man ihnen als Göttern Opfer darbringen will, sein Kleid zerreißt. Hinter ihm Barnabas, Gott bittend, solchen Greuel von ihnen abzuwenden. Links das Wunder der Heilung des Lahmen. In der Architektur im Hintergrunde ein Standbild des Merkur, für den das Volk den Paulus genommen hat.

1247. Der Zauberer Elymas mit Blindheit geschlagen. Rechts Paulus, der, mit erhobener Hand auf Elymas deutend, die Worte spricht: »Du sollst blind sein.« In Rom nur Fragment.

1249. Paulus predigt zu Athen im Areopag. Rechts der auf der Höhe einiger Stufen stehende Paulus, die Arme in der Begeisterung der Rede erhoben. Hinter ihm drei Philosophen verschiedener Schulen, im Mittelgrunde mehrere Sophisten, über den Inhalt der Rede in lebhaftem Streit.

Nun durch die kleine Tür unter dem Teppich mit der Bekehrung Pauli in das Treppenhaus und rechts in das

Kabinett 35, Lombardische Schule.

Linke Wand:

167. G. B. Moroni, männliches Porträt.
217. B. Luini, Madonna mit Kind.

Ausgangswand:

55. Bern. de Conti, Porträt eines Kardinals.

Rechts am Fenster:

193. Moroni, männliches Porträt.
227. Dosso Dossi, Madonna und Heilige.

Saal 34, Schulen von Ferrara und Bologna.

An der Schmalwand links:

*111. Cosmè Tura, Thronende Madonna mit Heiligen in phantastischer, reicher Renaissancearchitektur, Hauptwerk der ferraresischen Schule, von prächtiger Färbung und kräftiger Plastik.

115 A. Fr. Cossa, Der Herbst; in der feinen Lichtwirkung dem P. della Francesca nahestehend.

An der rechten Langwand:

115. L. Costa, Beweinung Christi.
112. L. Costa, Darstellung Christi im Tempel.
113. Panetti, Beweinung Christi.
266. Mazzolini: Christus lehrt im Tempel.

An der Wand gegenüber:

268. Marchesi, Erteilung der Ordensregel an die Bernhardiner.
122. Fr. Francia, Thronende Madonna mit Heiligen.
243. Garofalo, Hieronymus.

Durch den Signorellisaal (37) und das Bronzekabinett (36) links nach

Kabinett 33: Plaketten.

Als Plaketten pflegt man kleine, den Medaillen verwandte Bronzereliefs zu bezeichnen, welche Darstellungen aus der biblischen Geschichte und der Heiligenlegende, oder auch solche mythologischen und allegorischen Inhalts aufweisen und als Kußtafeln, als Einlagen von Möbeln, als Schaustücke an den Mützen und anderen Kleidungsstücken, als Degenknöpfe, Seitenteile von Tintenfässern usw. verwendet wurden. Sie bieten namentlich von der Seite der Komposition ein reiches Material zur Kenntnis der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Die hiesige Plakettensammlung, die in den Wandkästen dieses Raums wie des benachbarten größeren Bronzekabinetts sowie in dem großen Pultschrank in der Mitte des Kabinetts untergebracht ist, umfaßt zurzeit

mehr als 1000 Stücke; sie ist die reichhaltigste Sammlung dieser Art. Die Plaketten der bekannten Hauptmeister: Moderno, Andrea Riccio, Ulocrino, Enzola, Caradosso, Sperandio, Giovanni Fiorentino (?), Valerio Belli usf., die meist Oberitaliener, namentlich Paduaner gewesen, und die anonymen Arbeiten gleicher Herkunft sind in besonderen kleinen Wandkästen aufgestellt. Dazwischen sind in den Wänden größere Reliefs verteilt. Andere befinden sich zusammen mit Kästen, Tintefässern, Mörsern u. a. Gebrauchsgegenständen, die mit Plaketten geschmückt sind, in dem alten reichverzierten Wandschrank (einer Libreria). Hier sind auch die sechs goldenen Originalplaketten, wahrscheinlich von B. Cellini, ein Vermächtnis von Herrn Gustav Salomon, verwahrt.

Auf dem Schrank wie auf den Wandbrettern sind schließlich noch eine Anzahl größerer Statuetten aufgestellt. Unter ihnen sei der Christus an der Säule von Giov. Bologna und die reizvolle Mädchenbüste von Tullio Lombardi hervorgehoben.

Das folgende

Kabinett 32, Donatellokabinett

enthält kleinere Bildwerke, namentlich in Marmor, von Donatello und seinen Schülern und Nachfolgern, sowie einige Hauptwerke der Florentiner Malerei vom Anfang des Quattrocento.

An der Eingangswand:

103 A. Zuoberst Werkstatt Verrocchios (vielleicht von Francesco di Simone ausgeführt): Zwei Engel mit dem Zeichen des hl. Bernhard zwischen sich.

*62 A. Desiderio, Junge Prinzessin von Urbino, in vollendeter, delikatester Modellierung.

*39 B. Donatello, Stäupung Christi; um 1425, schon von michelangelesker Wucht und Einfachheit.

*69. Fra Filippo Lippi, Anbetung des Kindes; berühmtes Altarbild aus der Kapelle des Palazzo Medici in Florenz.

*Ant. di Banco, König David; charakteristisches Werk aus der Zeit des Übergangs vom Trecento zum Quattrocento.

An der Rückwand:

95 B. Filippo Lippi, Bienenwunder des hl. Ambrosius.

*Art des Verrocchio: Weibliches Profilrelief.

*60 A. Fra Angelico, Großes Triptychon mit dem jüngsten Gericht; Hauptwerk des Meisters, ausgezeichnet namentlich das Paradies. Reliefporträt von Cosimo de' Medici.

58 C. Masaccio, Wochenstube einer vornehmen Florentinerin (desco da parto-bemalter Teller, wie ihn Wöchnerinnen als Geschenk erhielten).

Ausgangswand:

62 C. Desiderio da Settignano, Stuckbüste einer jungen Frau.

*38 A. Donatello, Bemalte Tonbüste des jungen Johannes d. T., von überraschender Lebendigkeit.

*39. Donatello, »Madonna aus der Casa Pazzi«; ernstes, großartiges Jugendwerk.

*58 D. Masaccio: Vier Heilige vom Rahmen seines berühmten Altars in Pisa und Predella gleicher Herkunft: In der Mitte

58 A. Anbetung der Könige. — Seitlich die Martyrien S. Petri und Pauli und

58 B. Szenen aus dem Leben der hll. Nikolaus von Bari und Julian. Die letztgenannte Tafel ist von Masaccios Gehilfen Andrea di Giusto ausgeführt.

*62. Desiderio da Settignano, Marmorbüste der jungen Marietta Strozzi; schon von

Vasari erwähnt und durch den frischen unmittelbaren Ausdruck von besonderem Reiz.

Kabinett 31, Werke der Künstlerfamilie della Robbia.

Gewählteste Sammlung nächst der des Museo Nazionale in Florenz.

An der Eingangswand: oben

Lucca della Robbia, Große Lünette mit der Madonna und anbetenden Engeln.

In der unteren Reihe:

*119 A. Andrea della Robbia, Verkündigung, kleines Relief, ausnahmsweise in reichen, zarten Farben.

116 A. Luca della Robbia, Maria, das Kind im Arme.

119 C. Andrea della Robbia, Maria mit dem stehenden Kind.

128 A. Nachfolger der Robbia um 1520, Pietà; interessantes Werk, das schon unter Michelangelos Einfluß und noch von trefflicher, vollständiger Glasur ist.

An der Rückwand, links von der Tür zum Ferraresischen Saal (s. S. 258).

137 A. Werstatt Giovannos della Robbia, Kriegerkopf nach Verrocchio. — Rechts:

*119 D. Luca della Robbia, Jünglingskopf in Hochrelief; in Schönheit an Leonardos Jugendwerke erinnernd.

An der Ausgangswand:

*116 R. Luca della Robbia, Maria mit dem Kind, das den Finger im Munde hält; von genrehafter Auffassung und feinster Durchbildung der Formen.

*116 N. Luca della Robbia, Maria mit dem segnenden Kind, in ganzer Figur; feierliches Altarwerk.

116 P. Luca della Robbia, Maria, das stehende Kind an sich schmiegend.

Außerdem sind in dem Kabinett Statuetten der Robbias und ihrer Werkstatt, teils Heilige, teils Genrefiguren aufgestellt.

Kabinett 30, Kleinere Florentiner Gemälde des 15. Jahrhunderts.

Dies Kabinett enthält eine Reihe sehr gewählter kleiner Bilder der hervorragendsten Florentiner Maler des 15. und 16. Jahrhunderts.

An der Eingangswand:

80. L. di Credi (?), Weibliches Bildnis.

*104 A. Verrocchio, Maria, das Kind auf dem Schoß, eins der seltenen eigenhändigen Gemälde des Meisters.

*90. Raff. del Garbo, Madonna mit dem Kind und musizierenden Engeln.

An der Rückwand, zu Seiten einer alten Intarsiatür mit der Verkündigung von Ben. da Majano und den Emblemen des Piero dei Medici (darüber Madonna mit Engeln von A. della Robbia); links:

*338 B. Bronzino, Bildnis der Eleonora von Toledo, der Gattin Cosimos I.

267 A. Bacchiacca, Junge Frau mit Pantherkatze im Schoß. — Rechts:

78 A. Filippino Lippi, Allegorie der Musik.

64. Domenico Veneziano, Martyrium der hl. Lucia.

Ausgangswand:

85. Mainardi, Bildnis eines Kardinals.

1648. Michele da Besozzo (?), Krönung Mariä.

86. Mainardi, Junger Mann vor Landschaft.

*21. Dom. Ghirlandaio, Judith.

100. Lorenzo di Credi, Anbetung des Kindes.

83. Mainardi, Junge Frau im Interieur (Gegenstück zu 86).

73 A. A. Pollaiuolo, David.

*1614. Dom. Veneziano, Mädchenbildnis; zartfarbig vor blauer Luft.

1651. Pesellino, Kreuzigung Christi.

Saal 28 und 29, Gemälde des 14. und 15. Jahrhunderts.

An der Langwand rechts sind die Bilder des Trecento aufgestellt, die sich auf zwei gleich große Gruppen der Florentiner und der Sieneser Kunst verteilen. Von Florentinern sind besonders bemerkenswert:

1074 A. Giotto, Kleine Kreuzigung.

*1079—1081. Taddeo Gaddi, Flügelaltärchen.

1073, 1074. Taddeo Gaddi, Ausgießung des hl. Geistes, — Wunder des hl. Franz.

1040. Agnolo Gaddi, Madonna.

*1064. Bernardo da Firenze, Altärchen.

Von der Sieneser Schule:

*1062 A. Duccio, Geburt Christi; von dem berühmten Sieneser Dombild.

*1070 A. Simone Martini, Grablegung; zu einem Altärchen gehörig, dessen übrige Teile sich in den Galerien von Antwerpen und Paris befinden.

1077 u. 1077 A. Pietro Lorenzetti, Zwei Szenen aus dem Leben der hl. Humilitas (Altar in der Akademie zu Florenz).

1067, 1072, 1081 A. Lippi Memmi, Drei Madonnendarstellungen.

— Ugolino da Siena, Drei lebensgroße Halbfiguren von Heiligen, vom alten Hochaltar in S. Croce zu Florenz, und Geißelung und Grablegung Christi, Predellenstücke derselben Herkunft.

An der Ausgangswand rechts:

*1130. Gentile da Fabriano, Madonna mit Heiligen.

An der Langwand links zumeist Florentiner Gemälde aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts:

95. Fra Filippo Lippi, Maria als Mutter des Erbarmens.
60. Fra Angelico, Thronende Madonna; Frühwerk.
5. Antonio Vivarini, Anbetung der Könige.

Eingangswand:

1655. Francesco di Giorgio (?), Heilung eines Lahmen.
1654. A. Vanni, Madonna.
1112. C. Giovanni di Paolo, Kreuzigung Christi.

Durch den Umgang gelangt man wieder in den großen Kuppelraum und die Treppe hinab zum Ausgang.



